



Universidade Federal da Paraíba  
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Letras

**A CONSTRUÇÃO DAS SUBJETIVIDADES FEMININAS EM *COMO ÁGUA  
PARA CHOCOLATE*, DE LAURA ESQUIVEL**

Jenison Alisson dos Santos

João Pessoa – Paraíba  
2018

Jenison Alisson dos Santos

**A CONSTRUÇÃO DAS SUBJETIVIDADES FEMININAS EM *COMO ÁGUA  
PARA CHOCOLATE*, DE LAURA ESQUIVEL**

Dissertação apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba (PPGL – CCHLA – UFPB), como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Literatura, Cultura e Tradução.

Linha de Pesquisa: Estudos Culturais e de Gênero.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio.

João Pessoa – PB

2018

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

S237c Santos, Jenison Alisson dos.

A construção das subjetividades femininas em Como Água Para Chocolate, de Laura Esquivel / Jenison Alisson Dos Santos. - João Pessoa, 2018.  
82 f.

Orientação: Ana Marinho.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

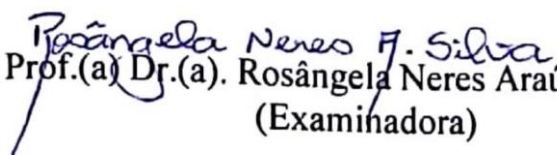
1. Literatura e Cultura. 2. Literatura Contemporânea.  
3. Laura Esquivel. 4. Como água para chocolate. 5.  
Subjetividade. I. Marinho, Ana. II. Título.


UFPB/CCHLA

Dissertação intitulada “A construção das subjetividades femininas em *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel”, do mestrando Jenison Alisson dos Santos, defendida em \_\_\_\_ de junho de 2018, como obtenção para a obtenção do título de Mestre em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

### BANCA EXAMINADORA

  
Prof.(a) Dr.(a). Ana Cristina Marinho Lúcio  
(Presidente da Banca)

  
Prof.(a) Dr.(a). Rosângela Neres Araújo da Silva  
(Examinadora)

  
Prof.(a) Dr.(a) Luciana Eleonora de Freitas  
|Calado Daplagne  
(Examinadora)

## AGRADECIMENTOS

A Caio Antônio, por ter me apresentado *Como água para chocolate*, mal sabendo que estaria mais uma vez me guiado pelos caminhos da pesquisa – sempre com muito apoio, afeto e compreensão.

A Elisa e Geralda, pela hospitalidade, pelos conselhos e pela inspiração de sempre.

À professora Ana Marinho, pela orientação, paciência e confiança no meu trabalho.

Aos professores Liane Schneider e Luiz Antonio Mousinho, pelas valiosas contribuições na etapa de qualificação, assim como em sala de aula.

Às professoras Rosângela Neres e Luciana Calado, pela generosidade e disponibilidade ao aceitar o convite para compor a presente banca de defesa.

A Rosilene Marafon, pessoa indispensável do PPGL. Sempre muito solícita e cordial, a quem devo a minha bolsa de estudos.

Aos demais professores do Programa, que contribuíram de uma forma ou de outra para minha pesquisa e formação.

À CAPES, pelo apoio financeiro, fundamental para o desenvolvimento da dissertação.

## RESUMO

A presente dissertação propõe uma investigação acerca da construção das subjetividades femininas em *Como água para chocolate*, da autora mexicana Laura Esquivel, a partir do discurso gastronômico que perpassa o romance. Para tanto, nosso trabalho contempla quatro caminhos de análise, objetivando melhor compreender a constituição de tal fenômeno: as vozes das mulheres no processo de (re)escrita da história; os movimentos de opressão e resistência no espaço da cozinha; as relações de afeto construídas a partir do dado gastronômico; e os diferentes lugares do materno. Nosso embasamento teórico se alicerça em um estudo interdisciplinar que transita por diferentes áreas de conhecimento, como Teoria e Crítica Literária, História, Historiografia, Filosofia e pelos estudos da relação entre o discurso culinário e a literatura, o que nos permite abordar as propostas de análise de forma mais abrangente e significativa. Nosso referencial teórico se constitui especialmente pelas discussões de Woolf (2014), Sceats (2003), Badinter (1985) e Hutcheon (1987). Notamos, como consequência do diálogo entre romance e teorias, como Esquivel constrói uma narrativa singular, demonstrando potência para a inventividade, resistência e protagonismo de suas personagens femininas a partir das vivências do efêmero, subvertendo as expectativas de representação e empoderamento de tais personagens no cânone literário.

**PALAVRAS-CHAVE:** Laura Esquivel, literatura contemporânea, subjetividade, gastronomia.

## ABSTRACT

This dissertation proposes an analysis of the development of the female subjectivities in *Como água para chocolate*, by Mexican author Laura Esquivel, taking into consideration the gastronomic discourse present throughout the novel. For this purpose, our endeavor contemplates four possibilities of investigation, aiming for a better understanding of said phenomenon: the presence of women's voices in the process of (re)writing History; the movements of oppression and resistance in the kitchen space; the affect among characters weaved from the gastronomic discourse; and the different standpoints on motherhood. Our theoretical framework encompasses an interdisciplinary study, undergoing Literary Theory and Criticism, History, Historiography, Philosophy and the study on the relation between the culinary rhetoric and literature, something that allows for a more comprehensive and meaningful approach. Our arguments are supported by theoretical principles drawn mainly from Woolf (2014), Sceats (2003), Badinter (1985) e Hutcheon (1987). As a result of the dialogue between the novel and the theoretical framework, we have been able to discuss the ways in which Esquivel constructs a singular narrative, demonstrating inventive capacity, resistance and empowerment of her female characters deriving from the experiences of everyday life, and subverting the expectations of representation of those characters in the literary canon.

**KEYWORDS:** Laura Esquivel, contemporary literature, subjectivity, gastronomy.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p. 8</b>
<b>CAPÍTULO 1 – A VERDADE DAS MENTIRAS .....</b>	<b>p. 13</b>
1.1. Ingredientes: componentes da metaficção .....	p. 14
1.2. Maneira de fazer: ficção sobre sabor, revolução e fabulação .....	p. 20
<b>CAPÍTULO 2 – COZINHA COMO LUGAR DE OPRESSÃO E RESISTÊNCIA .....</b>	<b>p. 37</b>
2.1. Laura Esquivel e a receita para uma cozinha subversiva .....	p. 38
2.2. Espaço de opressão, espaço de resistência .....	p. 41
<b>CAPÍTULO 3 – RELAÇÕES DE PODER E (DES)AFETO GASTRONÔMICO .....</b>	<b>p. 51</b>
3.1. Sabores e amores na cozinha de De la Garza .....	p. 51
3.2. Os diferentes lugares do materno .....	p. 63
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>p. 74</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>p. 78</b>



## INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como proposta uma investigação acerca da construção das subjetividades<sup>1</sup> femininas a partir da presença do discurso gastronômico no romance *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel. Nos capítulos que seguem, analisaremos os movimentos percorridos pela autora mexicana para estabelecer em seu romance a criação de sujeitos femininos fragmentados que, uma vez negada a sua participação e sua voz na circunscrição da história, retomam esse lugar ao oferecer uma visão diferenciada dos acontecimentos históricos a partir de suas vivências no âmbito da esfera privada.

Publicado em 1989, *Como água para chocolate* é o primeiro romance de Laura Esquivel e tornou-se sucesso mundial. Também um sucesso nas telas do cinema, a narrativa foi adaptada por Alfonso Arau em 1992 e conta a história de Tita de La Garza, uma jovem mexicana que é imersa no mundo da cozinha uma vez que sua mãe a proíbe de casar-se com o homem que ela ama. Esquivel relata a jornada de Tita de sua mais tenra idade até o fim de sua vida, contando como a protagonista gradualmente se rebelou contra o autoritarismo de sua mãe. Críticos e leitores ao redor do mundo têm recebido de forma positiva a maneira inventiva como a autora mescla receitas, o contar de histórias e uma visão alternativa do México antes, durante e após a Revolução Mexicana. Construindo uma narrativa a partir de ferramentas características do fenômeno contemporâneo da metaficção, Esquivel criou uma fabulação de amor e morte, uma cativante jornada de mulheres em busca de suas subjetividades e transformação – tendo como fio condutor dos desdobramentos promovidos a presença do preparo e do consumo de alimentos.

Perceberemos, no decorrer do desenvolvimento da presente dissertação, que a autora possui uma capacidade ímpar para incorporar em sua diegese o discurso gastronômico, e, a partir dessa ficcionalização do modo de fazer e do consumo da comida, problematizar a (i)materialidade do ser feminino.

Previamente consolidada no cenário artístico mexicano como roteirista de narrativas audiovisuais, Esquivel lança em 1989 *Como água para chocolate*, sua primeira obra literária, aclamada pela crítica e pelo público como um dos romances de maior relevância para a literatura, no sentido de que a autora não só problematiza as convenções

---

<sup>1</sup> Entendemos o conceito de subjetividade – particularmente em se tratando das subjetividades do sujeito mulher – a partir de uma noção de pluralidade que, em cada contexto, produzirá subjetividades e subjetivações distintas (nem conflitantes, nem semelhantes). Tal concepção será melhor desenvolvida no decorrer da presente dissertação.

sociais mexicanas num período de significativa mudança sócio-política para a nação, a exemplo da Revolução Mexicana, mas o faz a partir de um discurso que contempla representações de vivências de mulheres (IBSEN, 1996) utilizando o alimento como ferramenta de construção narrativa e a cozinha como espaço privilegiado no romance. Nesse sentido, o contexto mexicano revolucionário, no conflito entre opressores, oprimidos e revolucionários é metaforizado naquele que seria o campo da tradição feminina por excelência – segundo as convenções de uma sociedade patriarcal e falocêntrica: a cozinha. As personagens femininas que ocupam tal espaço conferem um protagonismo singular à representatividade de mulheres hispano-americanas no século XX.

O romance, assim posto, pode também ser lido como um texto político, uma vez que a autora, ao narrar sobre as práticas de sujeição e de subjetivação do feminino, associa-os à produção da memória e da história de sua nação, a partir de seus posicionamentos feministas, principalmente, quando confere destaque aos conflitos vivenciados por Tita, protagonista da narrativa, e seu enfrentamento da opressão patriarcal sistematizada promovida por sua mãe, que reproduz processos de uma violência marcadamente masculina, machista e misógina.

Esquivel, antes da publicação desse romance, era docente e escritora de peças de teatro infantis e, como previamente mencionado, autora de roteiros para cinema e televisão. Desde o lançamento de *Como água para chocolate*, cuja relevante aceitação de crítica e de público incitou a produção de uma adaptação fílmica pelo diretor mexicano Alfonso Arau – com roteiro da própria Esquivel –, a autora mexicana tem recebido grande notoriedade da comunidade literária internacional, sendo, por exemplo, o(a) primeiro(a) escritor(a) estrangeiro(a) a ganhar o Prêmio ABBY (American Bookseller of the Year) em 1993. Desde então, Esquivel firmou-se na literatura em nível internacional com outros romances de semelhante repercussão de crítica e de venda, como *Tão veloz quanto o desejo* e *A lei do amor* - considerada obra pioneira na utilização de recursos intermediários como ferramenta para a estruturação da narrativa.

A relevância cultural e literária de Laura Esquivel é calcada não apenas numa escrita poética que compõe narrativas de cunho inovador e estimulante, que desafia o/a leitor/a a participar da criação de significados de suas histórias. Sua obra consiste em abordar temas e questões pertinentes para a contemporaneidade, como a problematização das nuances de gênero, a importância do feminismo para uma sociedade que marginaliza

as mulheres, o viés dos estudos culturais e históricos e a contemplação do sujeito fragmentado no pós-modernismo, por exemplo.

Em *Tão veloz como o desejo*, publicado no Brasil em 2001 pela editora Objetiva, Esquivel nos oferece um estudo etnográfico do México pós Primeira Guerra Mundial. A autora propõe uma visão do país através de seus aspectos culturais, econômicos e de classe, numa tentativa de compreender o presente a partir das vivências do passado. *Tão veloz como o desejo* se passa na Cidade do México, onde Lluvia cuida de seu pai debilitado, Júbilo, um descendente dos povos maias e que usava sua incomum sensibilidade para a compreensão da comunicação entre os sujeitos para trabalhar como telegrafista, que agora contará sua história de vida para a filha. A partir dessa premissa, Esquivel estabelece uma ponte histórica que permitirá um diálogo relevante para demarcar a importância do perdão pelos erros do passado para construir uma nação mais estável para seus compatriotas.

*A lei do amor*, publicado no Brasil em 1996 pela editora Martins Fontes, é considerado o primeiro romance multimidiático, por fazer o uso da música (o livro vem acompanhado de um CD) e de quadrinhos como textos de apoio à narrativa verbal. Um amálgama inusitado de ficção científica e romance histórico permeado por discursos filosóficos e religiosos, *A lei do amor* é um tratado pela busca da circunscrição identitária do México. É pertinente perceber como a autora, ao combinar diferentes gêneros narrativos e diversas modalidades artísticas para criar sua diegese, apresenta a seus leitores um México-possível onde o futuro sedimentado por experiências e vivências individuais dos sujeitos do passado poderá culminar num coletivo de identidade, cultura e sociedade mais próspera para todos.

Já *Como água para chocolate*, foco de nossa dissertação, é ambientado no cenário rural durante a Revolução Mexicana no início do século XX e relata a vida e a morte de Tita De la Garza. Tita, por ser a filha mais nova, tem o seu destino selado pela tradição familiar de cuidar da sua mãe até o fim dos seus dias. Por esta razão, Mamãe Elena a coloca sob os cuidados das cozinheiras, Nacha e Chenchá, onde Tita encontra a nutrição afetiva e desenvolve sua sensibilidade para com a comida. A narrativa acompanha a vida da protagonista Tita por doze meses: cada mês corresponde a um dos doze capítulos do romance e a uma das doze receitas culinárias que abrem tais capítulos e que serão o cerne para os acontecimentos neles relatados. No romance de Esquivel, o/a leitor/a é convidado a acompanhar Tita na busca pela produção de suas subjetividades através da relação com o alimento e da concretização do verdadeiro amor, processos que

produzem dobras identitárias num corpo silenciado e marginalizado, criado e sentenciado para ser servil ao lar.

Na contemporaneidade, percebe-se uma expressiva ascensão do uso da comida como recurso literário, tanto referencial como metafórico. Essa apropriação do discurso gastronômico no âmbito literário concede, a partir dos novos caminhos teórico-críticos dos estudos literários, um novo prisma de possibilidades para a representação de conceitos mais multiformes, a exemplo da identidade cultural, as subjetividades de gênero, o desejo sexual, e problemáticas de cunho sócio-histórico, como a aceitação do eu e do outro, a resistência, a memória e as relações de poder (AVAKIAN; HABER, 2006).

Para tanto, com a finalidade de investigar os possíveis desdobramentos no romance, dividimos o trabalho em três segmentos. No primeiro capítulo, optamos por evidenciar o potencial inventivo de Laura Esquivel ao contemplar uma análise acerca dos diferentes graus de reflexividade que permeia o romance. Num primeiro momento, iremos identificar alguns dos pressupostos teóricos que constituem uma escrita reflexiva – metaficcional –, para então podermos melhor observar como a autora faz uso de recursos como a paródia, o hibridismo discursivo, a tematização dos processos de escrita, assim como a reapropriação de diversos gêneros de escrita para compor uma diegese *sui generis* e que oferecerá uma visão distinta da história da Revolução Mexicana, resgatando as vozes marginalizadas dos sujeitos femininos através da (re)escrita e da memória.

No segundo capítulo, analisaremos a representação do espaço da cozinha no romance e suas implicações nos movimentos de opressão e resistência caracterizados pela autora em sua diegese. Tita De la Garza, ao nascer sobre a mesa da cozinha, é destituída de uma vivência plena ao ser subjugada por uma tradição familiar que a coloca na posição de servente de sua mãe até o fim de seus dias. A cozinha, que num primeiro momento se mostra como um lugar de confinamento, ressignifica-se como um eixo subversivo de formação de subjetividades femininas uma vez que Tita encontra no aprisionamento espacial uma forma de escape para projetar sua voz, desejos e sentimentos, antes silenciados, através da comida.

O terceiro e último capítulo da presente dissertação foi dividido em dois momentos. No primeiro subcapítulo, analisaremos *Como água para chocolate* sob uma perspectiva afetiva, com o objetivo de demonstrar como a autora mexicana utiliza recursos gastronômicos em sua narrativa para recodificar e ressignificar a expressão de sentimentos de suas personagens, como amor, ódio, austeridade e ressentimento. Abordar

o romance de Esquivel a partir do escopo proposto nos permite identificar a comida e seu consumo não apenas isoladamente como um processo biológico, mas também como uma possibilidade de perceber, sentir e ler o mundo e as relações interpessoais através de uma ressonância emocional oferecida pelo dado culinário. É igualmente relevante apontar o caráter subversivo que o elemento gastronômico proporciona à narrativa, uma vez que é a partir do manuseio da comida que a personagem principal constrói suas subjetividades e encontra a sua própria voz em um espaço de opressão.

No segundo subcapítulo analisamos como a autora representa diversos lugares do materno, e como tais lugares podem ser percebidos como opressores ou como uma posição para a subversão de convenções sociais, argumentando que a noção de maternidade enraizada na sociedade Ocidental moderna não se configura como algo natural e inato ao sujeito mulher, mas é concebida através de construtos sociais calcados no machismo, na misoginia e na violência contra a mulher. Ainda, iremos observar como se dão as relações afetivas entre as personagens do romance, que partem desse conceito de maternidade e se entrelaçam ao discurso gastronômico.

Finalmente, os capítulos que compõem o presente trabalho são o resultado de uma jornada por entre as mais diversas vertentes teóricas, numa busca pela melhor compreensão de um romance que oferece substanciais discussões sobre o que entendemos por história, como são produzidos ou rompidos os laços afetivos e como as experiências e vivências do sujeito individual pode afetar – de forma positiva ou negativa – a vivência do coletivo. Esperamos, assim, que os leitores desse texto sintam-se provocados a degustar os sabores e viver amores que transpassam pelas páginas de *Como água para chocolate*.

## CAPÍTULO 1 – A VERDADE DAS MENTIRAS

A verdade, a verdade! Olha, Tita, a pura verdade é que a verdade não existe, dependendo do ponto de vista de cada qual (ESQUIVEL, 1993, p. 155).

“Como água para chocolate” é uma popular expressão mexicana que significa estar com as emoções “a ponto de ebulição”, uma metáfora relacionada ao ponto de pré fervura da água para se preparar chocolate. Ao ler o romance, entendemos porque o mesmo recebe esse título, uma vez que emoções a flor da pele das personagens são os fios condutores dessa narrativa.

Nesse primeiro capítulo, nos propomos a evidenciar a potencialidade inventiva do romance de Laura Esquivel como uma forma de justificar a escolha de *Como água para chocolate* como *corpus* da dissertação, para que nos capítulos seguintes seja possível uma maior compreensão das nuances de seu texto no tocante às questões de gênero. Tal motivação se deu a partir de um levantamento no banco de dados de teses e dissertações da CAPES, que nos mostra uma maior quantidade de pesquisas sobre o filme adaptado em relação ao romance. Acreditamos que isso ocorre porque Esquivel faz uso de um amálgama de gêneros discursivos comumente associados a uma “literatura menor”, a uma “literatura de mulher”, como o discurso gastronômico, a presença de diários, as histórias românticas e o folhetim, ocasionando certo menosprezo por parte da academia. Se por um lado a narrativa nos proporciona enorme prazer e entretenimento, por outro lado as palavras de Woolf escritas em 1918 ainda ressoam nos dias de hoje: “[a] experiência parece demonstrar que a crítica da obra em função do sexo do autor apenas reitera com azedume quase invariável preconceitos derivados do sexo, masculino ou feminino, de quem redige a crítica” (WOOLF, 2015, p. 25).

Defendemos, entretanto, que por ser um romance *sui generis*, uma vez que o texto é um híbrido de romance, diário pessoal, documento histórico e livro de receitas, essa convergência de discursos proporciona graus de reflexividade narrativa em *Como água para chocolate*. Tal reflexividade narrativa se manifesta também a partir de diferentes recursos artísticos, não só a partir do hibridismo de vários discursos, mas também através da paródia, tematização dos processos de leitura e escrita, a presença de um narrador não confiável, entre outros aspectos que podem ser percebidos no texto em diferentes níveis na diegese.

Por essa razão, a fim de que possamos captar as nuances reflexivas desenvolvidas por Esquivel em seu romance, em um primeiro momento iremos discorrer sobre os princípios teóricos que guiam a escrita da literatura metaficcional; em seguida, analisaremos diferentes procedimentos reflexivos articulados por Esquivel em *Como água para chocolate*.

### **1.1. Ingredientes: componentes da metaficção**

Com os avanços recentemente conquistados nos campos da ciência, tecnologia, arte, entretenimento e de eventos e circunstâncias que colocam a consciência e identidades humanas em perspectiva – como as guerras mundiais –, houve um colapso do que se entendia por modernidade. Como consequência de tais fatores, foi calcado na sociedade contemporânea o “legado do esclarecimento”<sup>2</sup> (HEISE, 2004, p. 136), trazendo ceticismo para a noção de civilização avançada e, como resultado, moldando uma sensibilidade autoconsciente que se respalda na dubiedade e que abre mão da permanência imutável.

No campo das artes – mais especificamente no campo da teoria e crítica literária –, a noção do esclarecimento vinculado à autoconsciência trouxe à tona uma crescente contemplação por parte dos artistas acerca da influência sociocultural, política e econômica no fazer ficcional. As manifestações artísticas na construção de produções literárias, assim, “não poderiam deixar de refletir esse momento tão diversificado” (FERNANDES, 2002, p. 302), visto que uma parcela dos autores e autoras contemporâneos se mostraram mais conscientes das tensões entre a teoria, a crítica e a própria ficção, que compõem a feitura fabuladora em decorrência dessa mudança na sociedade como a conhecíamos. Por conseguinte, é notável que nas últimas décadas, em consonância com esses novos paradigmas de reflexão sobre a sociedade, surgiram novas e mais abrangentes maneiras de pensar os fascínios e problemas dessa nova forma de perceber a realidade, como o sujeito constrói sua visão de mundo e a própria noção de ficção.

Com a proposta de estabelecer como ocorrem essas mudanças na ficção contemporânea, Alter (1975, p. x) afirma que tal ficção irá “ostentar sistematicamente a sua condição de artifício e ao fazê-lo examina a relação hermética entre o ficcional que

---

<sup>2</sup> “legacy of the enlightenment”. Tradução nossa, assim como as demais presentes na dissertação.

se passa por real e a realidade”<sup>3</sup>. O teórico aponta ainda que a suspeição acerca do *status* da ficção, aliada ao caráter lúdico (STAM, 1981) dessa proposta de construir narrativas – como podemos perceber na produção de autores como Laurence Sterne, Roald Dahl, Tracy Chevalier e Jeanette Winterson, por exemplo –, culminará em uma “disparidade entre as estruturas de fabulação e as coisas tais como são”<sup>4</sup> (ALTER, 1975, p. 235). Ou seja, a ficção aos moldes dessa percepção contemporânea irá se projetar para além das fronteiras convencionais da ficção, sobrepujando sua própria ficcionalidade de forma autorreflexiva, autoconsciente e autorreferente.

Por vezes apontada por críticos e teóricos como “narcisista” ou de “romance introvertido”, como “literatura de exaustão”, anti-literatura”, “anti-romance”, anti-realista”, “literatura introvertida” – termos que demonstram resistência para com esse fenômeno estético –, essa nova forma de fazer ficção que se coloca para além das fronteiras convencionais da mesma, sobrepujando sua própria ficcionalidade, foi definida pelo autor e crítico norte-americano William Gass, em 1970, em seu ensaio “Philosophy and the form of fiction”, como “metaficção”. A metaficção tem como proposta colocar em evidência sua própria feitura enquanto processo de criação, chamando a atenção do/a leitor/a para a sua nova posição de co-criador de significados diante do texto, uma vez que o mesmo estará diante de uma ficção que desnuda suas intenções enquanto ficção. Como consequência de tal proposta, entende-se que narrativas metaficcionais permitem a seus leitores desenvolver a capacidade de se tornar independente (à medida que se torna mais cauteloso) em relação àquilo que se lê, em oposição a se conformar com o que é oferecido como definitivo pela narrativa.

Essa renovação e transformação do fazer ficcional, que foi cada vez mais percebida a partir das últimas décadas do século XX, foi definida por Patricia Waugh (1984, p. 2) em seu livro *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction* como sendo uma

escrita ficcional que autoconsciente e sistematicamente chama a atenção para seu status enquanto artefato a fim de levantar questionamentos sobre a relação entre ficção e realidade. Ao proporcionar uma crítica aos seus próprios métodos de construção, tais

---

<sup>3</sup> “[...] systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality”.

<sup>4</sup> “[...] disparity between the structures of the imagination and things as they are”.



escritos não só põem em xeque as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, eles também exploram a possível ficcionalidade do mundo além do texto literário ficcional<sup>5</sup>.

Entendemos, a partir da afirmação de Waugh que, através do processo de refletir o seu próprio meio de construção, a metaficção não apenas estimula o questionamento sobre sua própria condição de artefato mas também as próprias experiências e subjetividades do sujeito na contemporaneidade, e como tais experiências irão contornar a sua visão de mundo – e, por consequência, a visão da própria realidade enquanto construção mediada pela linguagem.

As associações conscientes e reflexivas alicerçadas à mediação linguística em narrativas metaficcionais possibilitam a produção de novas e complexas camadas de significados a partir do texto literário. A forma contínua com que narrativas metaficcionais desnudam para o/a leitor/a seu caráter de artefato de maneira ostensiva se constitui como uma proposta do fenômeno pós moderno de desvelar o caos em que vivemos na contemporaneidade a partir de uma aparente ordem estética. E é a tensão entre a ficção enquanto artefato (WAUGH, 1984) em contraposição à noção de “realidade” como artifício mediado pela mesma linguagem que constitui a ficção que corrobora para o jogo autorreflexivo e autoconsciente de textos metaficcionais.

Visto que a metaficção “oferece ao mesmo tempo inovação e familiaridade através da transformação individual e da desestabilização de convenções familiares”<sup>6</sup> (WAUGH, 1984, p. 12, grifo da autora), ao expor a forma como o autor subverte as convenções literárias, este significativo e sofisticado recurso literário se faz possível através dos diversos artifícios narrativos utilizados por autores na “tentativa de renovar ou reformular a literatura”<sup>7</sup> (CULLER, 2011, p. 35) e construir o efeito que se almeja, tais como: a metalinguagem, paródia e ironia, espelhamentos, justaposição da narrativa e discursos outros (como o político, religioso, gastronômico), alegorias, digressões durante a narrativa, *mise en abyme* (ou estrutura em abismo – histórias dentro de histórias), a não-linearidade da fabulação, menção direta ao leitor implícito e a reformulação das

---

<sup>5</sup> “[...] fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

<sup>6</sup> “[...] offers both innovation and familiarity through the individual reworking and undermining of familiar conventions”.

<sup>7</sup> “[...] attempt to advance or renew literature”.

convenções e tradições literárias. Tais elementos proporcionam aos leitores diferentes perspectivas sobre a obra artística enquanto artefato (WAUGH, 1984) permitindo tais leitores melhor entendam e apreciem a arte em sua forma mais complexa, corroborando para um posicionamento crítico e reflexivo diante do texto lido, potencializando tanto pela capacidade de leitura desse leitor quanto pela possibilidades de leitura de um texto.

Pensando em uma definição melhor sistematizada do que consiste a metaficção, nos aliamos a Bernardo Gustavo que, em *O livro da metaficção*, define tal recurso como sendo “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção se duplica para dentro, falando de si mesma e contendo a si mesma” (2010, p. 9). Chamamos a atenção para o uso do teórico da expressão “fenômeno estético”, nos permitindo entender que tal recurso não se apresenta de forma arbitrária nos textos literários, mas como princípios que, a partir do uso das ferramentas narrativas previamente mencionadas, permeiam de forma expressiva as mais diversas formas artísticas (não apenas) contemporâneas, com o propósito de problematizar a criação ficcional enquanto artefato, enquanto trabalho fruto da imaginação humana. É relevante apontar que narrativas metaficcionais, ao trazerem formas não tradicionais de se constituir, não são destituídas de sua essência ficcional – “meta”, em sua etimologia, é um prefixo de proveniência grega que quer dizer “para além de”. Ou seja, metaficção significa “chamar atenção, de forma explícita ou velada, para o fato de que a ficção é antes de mais nada um *texto*, que é uma composição humana feita de e por palavras, e então as supostas tradições miméticas da crítica romanesca são explicitamente contestadas pela própria ficção”<sup>8</sup> (HUTCHEON, 1987, p. 2).

Tal reflexividade textual promove implicações diretas no ato de leitura, visto que o texto metaficcional irá, constantemente, chamar a atenção desse leitor para o fato de que o texto em mãos é um artefato, fruto da imaginação e trabalho do autor. Consequentemente, o texto reflexivo exige que o/a leitor/a modifique sua postura em relação à narrativa, uma vez que, segundo Linda Hutcheon (1980, p. 25-6) em *Narcissistic narrative*, “ler não é mais uma experiência fácil, controladamente confortável; o leitor agora é compelido a controlar, organizar, interpretar. [O leitor] é atacado por todos os lados, muitas vezes por um texto literário autoconsciente”<sup>9</sup>. Ou seja, ao lidar com um

---

<sup>8</sup> “If metafiction in general calls attention, overtly or covertly, to the fact that it is text first and foremost, that it is a human construct made up of and by words, then the traditional mimetic assumptions of novel criticism are explicitly being contested by the fiction itself”.

<sup>9</sup> “Reading was no longer easy, no longer a comfortable controlled experience; the reader was now forced to control, to organize, to interpret. [The reader] was assaulted from all sides, often by a selfconsciously literary text”.

texto autoconsciente e reflexivo, o/a leitor/a passará a ver o texto não mais como um espelho para o “mundo real” – comumente percebido na leitura de textos da tradição realista –, mas passará a apreender o texto como uma construção intencional que precisa ser desmembrada e recolocada no lugar para que seus mecanismos possam ser melhor compreendidos.

O/a leitor/a atento à presença de recursos metaficcionais no texto literário irá perceber que, mesmo em textos (presumidamente) mais tradicionais, onde a narrativa cria um pacto de realismo com o/a leitor/a, tal pacto será quase sempre rompido – em menor ou maior grau – para que se possa observar a forma como a fabulação é constituída. Notamos, por exemplo, em *Como água para chocolate* – um romance que tenta convencer seus leitores da veracidade dos eventos desse texto – que a narrativa configura-se como uma paródia da chamada “literatura rosa”, fazendo uso de receitas e utilizando demasiadamente a linguagem afetiva, assim como a presença de um diário que mescla dados autobiográficos com dados históricos, criando assim um romance híbrido que se apropria e subverte características equivocadamente consideradas de uma “literatura menor” – literatura feita por mulheres – e alia esses elementos a outros que encontramos na literatura canônica. Embora o romance de Esquivel esteja inserido pela crítica no movimento literário do Realismo Mágico, a partir do uso de recursos metaficcionais o/a leitor/a se depara constantemente com o texto chamando sua atenção para o fato de que ele é, acima de tudo, uma ficção, expondo seu *status* de artefato e comandando uma postura ativa diante da leitura. Desenvolveremos melhor tais análises ainda no presente capítulo.

Mas como podemos melhor definir a reflexividade do texto metaficcional? Segundo o teórico Robert Stam (2013, p. 174), “a reflexividade evoca uma arte não representacional caracterizada pela abstração, fragmentação e colocação em primeiro plano dos materiais e processos artísticos”. Tal evocação pode se manifestar, ainda de acordo com Stam (2013, p. 174-5), através do “processo pelo qual [as narrativas] trazem a primeiro plano sua própria produção [...], sua autoria [...], seus procedimentos textuais [...], suas influências [...] ou sua recepção”, fazendo assim com que ficções reflexivas subvertam “o pressuposto de que a arte pode ser um meio transparente de comunicação, uma janela para o mundo, um espelho transitando pelas ruas”.

A palavra “reflexividade” nos remete a dois pontos relevantes quando pensamos na metaficção: ao espelhamento de estruturas, “posicionando o espelho da arte de frente

para suas próprias estruturas linguísticas e representacionais”<sup>10</sup> (WAUGH, 1984, p. 12); também nos remete aos processos cognitivos e epistemológicos, como a consciência, reflexão e percepção. De certo, o entrelace entre a reflexividade e a metaficção se torna possível visto que processos de espelhamento – como por exemplo histórias dentro de histórias e paralelismos – são inerentes a esta forma de escrita e, consequentemente, tais espelhamentos e reflexividades têm como propósito situar o caráter fabulador dentro do próprio texto, colocando em evidência as inquietações relativas às tensões entre realidade e representação.

De acordo com Waugh (1984, p. 13), uma das justificativas consideradas por teóricos e críticos sobre o surgimento e, posteriormente, a consolidação dessa inovadora forma de escrita se deu a partir da

ruptura de contratos convencionais da linguística que atesta e/ou camufla práticas sociais ortodoxas (como [...] o pressuposto da autoridade manifestada a partir de um autor onisciente que, de alguma forma, encontra-se desprendido de distinção de gênero e de valores morais efêmeros e historicamente construídos). Tais romances supostamente expõem o modo como essas práticas sociais são construídas a partir da linguagem de ideologias opressivas, recusando-se a permitir que o leitor se torne um consumidor passivo ou de chegar a uma interpretação “total” do texto<sup>11</sup>.

Tal ruptura indicada por Waugh torna-se exponents com a presença da paródia nas narrativas contemporâneas. Nos aliamos a Waugh (1984, p. 64) para afiançar que, “ao solapar antigas convenções ficcionais que se tornaram automatizadas, o parodista abre espaço para novas e perceptíveis formas”<sup>12</sup>, a paródia torna-se inerente aos processos de inventividade e subversão de convenções tradicionais.

Em *Como água para chocolate*, especificamente, notamos como a partir da presença de estratégias metaficcionais, a exemplo da incorporação do livro de receitas na

---

<sup>10</sup> “[...] setting the mirror of art up to its own linguistic or representational structures [...]”

<sup>11</sup> “[...] rupture the conventional linguistic contracts that certify and/or disguise orthodox social practices (as [...] the assumption that authority as manifested through the omniscient author is somehow free of both gender distinctions and of historically constructed and provisional moral values). Such novels supposedly expose the way in which these social practices are constructed through the language of oppressive ideologies, by refusing to allow the reader the role of passive consumer or any means of arriving at a ‘total’ interpretation of the text”.

<sup>12</sup> “[...] undermining an earlier set of fictional conventions which have become automatized, the parodist clears a path for a new, more perceptible set”.

narrativa, o/a leitor/a se depara com uma quebra paródica das formas fixas, que compõem alguns gêneros e tradições daquilo que conhecemos como “literatura”. Ao estruturar o seu romance como um livro de receitas, Esquivel “explora as indefinições do texto, forçando o leitor a revisar suas concepções rígidas baseadas nas convenções literárias e sociais ao contrastar paradigmas contemporâneos e tradicionais, [...] desafiando as expectativas do leitor sobre ambas”<sup>13</sup> (WAUGH, 1984, p. 67).

Assim sendo, é com base na discussão teórica apresentada que propomos uma análise do romance de Laura Esquivel, *Como água para chocolate*.

## **1.2. Maneira de fazer: ficção sobre sabor, revolução e fabulação**

A relação do sujeito com a comida é sempre uma correlação entre o pessoal e o interpessoal. O que comemos ou o que deixamos de comer são escolhas que fazemos, assim como com quem partilhamos refeições ou para quem as preparamos. O alimento é tão intrínseco à nossa existência que não nos surpreende que ele permeie, inclusive, nossa produção artística.

Nas últimas décadas houve um crescimento significativo da presença da comida nas obras de ficção. Embora não seja uma novidade, autores e autoras dos mais diversos gêneros literários têm, por muito tempo, utilizado a comida como ferramenta narrativa dentro de seus textos, especialmente para fins de veicular os mais variados conceitos, tais como amor, ansiedade, luto, assim como aspectos políticos, econômicos e culturais. A comida também é utilizada para codificar eventos sob uma luz positiva ou negativa, a exemplo de banquetes para manifestar privilégios e riquezas de personagens ou comidas envenenadas utilizadas como armas em narrativas policiais para asseverar a natureza perversa daqueles que a usam.

Logo, analisar *Como água para chocolate* utilizando a presença da comida como fio condutor torna-se pertinente, visto que o romance coloca como ponto central o elo entre a comida e os afetos, a presença de receitas que funcionam tanto como instruções de preparo quanto uma forma alternativa de documentar a história, e a comida como forma de resistência, capaz de propiciar vivências que moldam as subjetividades das personagens. Entretanto, nesse primeiro momento objetivamos analisar não só como a

---

<sup>13</sup> “[...] exploits the indeterminacy of the text, forcing the reader to revise his or her rigid preconceptions based on literary and social conventions, by playing off contemporary and earlier paradigms [...] defeating the reader’s expectations about both of them.”

comida tem uma função primordial na narrativa de Esquivel, mas como o próprio romance é construído a partir de graus de reflexividade utilizados pela autora.

Se o título do romance é relevante por, no primeiro contato do/a leitor/a com o livro, levar esse/a leitor/a a entender o que esperar do tom da narrativa, o subtítulo tem igual importância para uma melhor compreensão das intenções da autora. Mencionado apenas na contracapa da edição brasileira – publicada em 1993 pela editora Martins Fontes e com tradução de Olga Savary – “romance em fascículos mensais com receitas, amores e remédios caseiros” promove alguns desdobramentos relevantes para melhor entendermos a narrativa num sentido duplamente estrutural e textual.

O romance é organizado em doze capítulos, cada um iniciando com um número, um mês e o nome da receita que será o centro dos eventos do capítulo; ainda, cada capítulo (com exceção do décimo primeiro) termina com “continua...” e o nome da receita seguinte, como uma forma de manter a curiosidade do/a leitor/a em suspenso, mantendo seu interesse pela próxima receita e pelos próximos obstáculos a serem enfrentados por Tita. Torna-se notória a apropriação paródica de Esquivel do formato de folhetim para estruturar seu romance. Popular no século XIX, as narrativas serializadas encontradas nos folhetins tinham como propósito levar para o grande público o hábito de leitura através de histórias sobre romance e aventuras que “contém elementos para proporcionar um clímax [e] continuar obtendo êxito na promoção do ficcional” (RIBEIRO, 2014, p.185).

Ao se apropriar dessa forma de veicular a literatura popular de forma fragmentada em jornais (MARTÍ-LÓPEZ, 2005), Esquivel retoma uma forma de fazer literatura que iniciou a visibilidade para a escrita e estética de escritos de sujeitos mulheres<sup>14</sup>, com ênfase nos “princípios femininos” de provedora e altruísta (JAFFE, 1993), na intenção de denunciar como tais folhetins perpetuavam o sistema falocêntrico. Ainda, ao escolher mesclar a estética do folhetim à estrutura de um livro de receitas, Esquivel coloca em primeiro plano para seus leitores que seu romance apresentará um discurso substancialmente gendrado, visto que ao propor uma linguagem diferenciada – notadamente permeada por elementos atribuídos ao sujeito mulher – sua narrativa não apresenta

---

<sup>14</sup> De acordo com Janice Jaffe (1993), ao trazerem receitas, remédios caseiros e narrativas melodramáticas que os críticos apontavam como desprovidas de qualidade estética, os folhetins eram associados ao termo cortaziano pejorativo *lectores-hembra* (leitoras femininas). Enfatizamos, entretanto, que discordamos com demérito proposto por tal definição.

uma forma alternativa do discurso, mas uma linguagem que explicitamente desafia os modos convencionais e falocêntrico de contar histórias [...]. Ou seja, é uma voz identificável não por suas qualidades essencialmente femininas, mas por sua diferença da linguagem que o sistema patriarcal estabelece<sup>15</sup> (PETERS, 2002, p. 3).

Essa linguagem diferenciada que podemos perceber em *Como água para chocolate* torna-se mais presente quando levamos em consideração a presença do livro de receitas como parte integral da narrativa. Introduzindo esse dado relevante em seu texto literário, Esquivel demarca seu lugar de fala como gendrado e feminino, a partir da estética de folhetim e do livro de receitas – um lugar de fala colocado sob uma luz positiva e de potencialidade inventiva. Ao iniciar seu romance nos sugerindo que coloquemos “um pequeno pedaço de cebola na moleira, com a finalidade de evitar o desagradável lacrimejar que se produz quando alguém [está cortando cebolas]” (ESQUIVEL, 1993, p. 3), a autora transporta para a sua narrativa pormenores do dia a dia – como o ato de cortar cebolas – para gerar uma identificação nos leitores e nas leitoras que transcende classe social, etnias e gerações.

É interessante perceber também a relevância da passagem em destaque num nível linguístico: ao iniciar o primeiro capítulo do romance com “Sugiro-lhes”, a narradora chama diretamente a atenção dos leitores para si através de um diálogo aberto. A narradora continua: “O ruim de chorar quando a gente pica cebola não é o simples fato de chorar mas sim o de que às vezes se começa, como se diz, a gente se pica, e então não pode parar. Não sei se isso já lhes aconteceu mas a mim, para falar a verdade, sim” (ESQUIVEL, 1993, p. 3). É relevante notar que, ao escolher dirigir-se ao leitor de forma ostensiva, a autora rompe com a ilusão “do código literário estático realista do século XIX”<sup>16</sup> (HUTCHEON, 1980, p. 26), destoando linguisticamente da estética de folhetim, popularizada no século XIX, que a mesma escolhe parodiar em seu texto. E se paródia é “uma forma de imitação, mas uma imitação caracterizada pela inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado”<sup>17</sup> (HUTCHEON, 2000, p. 6), torna-se natural a dissonância entre o estilo parodiado e a linguagem estabelecida no romance, não só

---

<sup>15</sup> “[...] a separate alternative form of discourse but a language that explicitly challenges conventional, phallogocentric modes of telling[...]. In other words, it is a voice identifiable not by its essential female qualities but by its difference from the language of established patriarchal systems”.

<sup>16</sup> “[...] the static literary code of nineteenth-century realism [...]”

<sup>17</sup> “[...] a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text”

subvertendo as convenções literárias, mas colocando em primeiro plano sua potencialidade artística.

Essa colocação em primeiro plano da ressignificação de códigos literários trata-se de um fenômeno em voga de textos ficcionais contemporâneos. Segundo Hutcheon (1980, p. 151), é a partir desse processo que “a mensagem [do texto metafictional] coloca, de forma autoconsciente, o próprio código em questão. Aqui, cada mensagem estabelece seu próprio código; cada texto parece ter sua própria fundamentação linguística, sua própria poética”<sup>18</sup>. Ao propor uma revitalização de formas outras de fazer literatura antes consideradas “menores”, nota-se uma recuperação de vozes “menores”, marginalizadas pelo cânone. Esquivel, ao empregar a estratégia de ressignificação dos códigos literários do folhetim – e do livro de receitas, como dissertaremos ainda no presente capítulo –, evidencia a reflexividade paródica das convenções e mecanismos formais do fazer literário, com a “intenção de desmascarar convenções extintas ao problematizá-las [...]”<sup>19</sup> (HUTCHEON, 1980, p. 18). *Como água para chocolate* apresenta, de forma categórica, maneiras de deslocamento por entre as fronteiras da (meta)ficção, renovando velhas receitas.

Os movimentos paródicos de gêneros literários ganham uma nova dimensão quando levamos em consideração o dado do realismo mágico diluído no romance. Se, ao se apropriar da estética folhetim, Esquivel recupera um gênero considerado “menor” e o renova para um público contemporâneo, ao introduzir elementos do realismo mágico em *Como água para chocolate*, a autora promove uma dinâmica oposta ao escolher uma estética amplamente disseminada e sedimentada no cânone literário Europeu e da América Latina, que seria facilmente identificada pelo grande público. Para Hutcheon (2000, p. 6), a paródia é “repetição com distanciamento crítico, que marca a diferença ao invés da semelhança”<sup>20</sup> e isso se torna visível no discurso hiperbólico da narrativa de Esquivel. Popularizado por Gabriel García Márquez e seu romance, *Cem anos de solidão*, a presença de elementos do realismo mágico em *Como água para chocolate* motivou alguns críticos a estabelecer comparações, considerando o romance de Esquivel inferior, a exemplo de George Murray que o “dispensa como mera imitação de García Márquez”<sup>21</sup> (HALEVI-WISE, 2003. p. 154).

---

<sup>18</sup> “[...] the message [of the metafictional text] self-consciously puts the code into question. Here each message establishes its own code; each work appears to be its own linguistic foundation, its own poetics”.

<sup>19</sup> “[...] intent to unmask dead conventions by challenging [...]”.

<sup>20</sup> “[...] repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity”.

<sup>21</sup> “[...] dismisses it as a mere imitation of Garcia Marquez”.



Entretanto, ao se apropriar dos elementos da estética do realismo mágico, a autora os ressignifica através da utilização de receitas, do drama exacerbado e do hibridismo com outros gêneros populares (como histórias românticas, folhetim e romances epistolares, que serão discutidas ainda nesse capítulo). E se um dos fios condutores de *Cem anos de solidão* são as extensas referências históricas (PEDRUZZI, 2014), *Como água para chocolate* explora a construção das subjetividades das personagens a partir de suas vivências, nas quais a tradição oral do discurso gastronômico e dos relatos pessoais ganha mais potência e as experiências individuais recebem mais credibilidade do que os registros históricos provenientes de canais oficiais. Como resultado do movimento paródico de uma estética consolidada pelo cânone masculino, Esquivel estabelece em seu romance a voz feminina como forma de resistência ao discurso canônico e masculino.

No início do primeiro capítulo, a narradora relata que o nascimento de Tita De la Garza foi bastante incomum: por ser muito sensível ao cortar de cebolas desde que se encontrava no ventre da mãe, Tita chorou tão alto quando Mamãe Elena estava a cortar o vegetal que induziu seu parto prematuramente. Segundo a narradora, “contava Nacha que Tita foi literalmente empurrada para este mundo por uma torrente impressionante de lágrimas transbordando sobre a mesa e o chão da cozinha” (ESQUIVEL, 1993, p. 4) e, quando as lágrimas finalmente secaram, “com o sal [das lágrimas] encheu um saco de cinco quilos que utilizaram para cozinhar bastante tempo” (ESQUIVEL, 1993, p. 4). As passagens selecionadas nos oferecem não só um exemplo pertinente de forte desvio da tradição realista através da presença do elemento maravilhoso, mas também operam na inserção da protagonista no espaço da cozinha, indiciando sua afinidade com o dado gastronômico e situando o/a leitor/a desde o início no enredo do romance a partir do estranhamento. Como consequência das escolhas de Esquivel ao parodiar a estética do realismo mágico em confluência com o dado culinário, há um deslocamento “que move a narrativa da paródia para a focalização interna e para diálogo, [...] prescrevendo um discurso dialógico ‘feminino’ como uma ‘nova’ narração para o romance”<sup>22</sup> (PETERS, 2002, p. 16).

Ainda no início do romance, a narradora se identifica como a sobrinha neta da protagonista, delimitando a primeira de uma série de conexões entre as duas ao afirmar ser “tão sensível à cebolas quanto Tita, minha tia-avó” (ESQUIVEL, 1993, p. 3). Ao término do romance, a narradora consolida a conexão com Tita – e com sua mãe e filha

---

<sup>22</sup> “[...] that moves the narrative from parody to interior focalization to dialogue, [...] prescribes a ‘woman’s’ discourse of dialogue as a ‘new’ narration for the novel”

de Rosaura, Esperanza – a partir de um artefato em particular: o livro de receitas. Segundo a narradora, “quando Esperanza, minha mãe, regressou de sua viagem de núpcias, só encontrou sob os restos do que foi o rancho este livro de cozinha que me deixou de herança ao morrer e que narra, em cada uma de suas receitas, essa história de amor enterrada” (ESQUIVEL, 1993, p. 204). É interessante notar que, ao estabelecer o livro de receitas também como um diário histórico, a narradora delimita o arquivo como um discurso integrado a uma visão alternativa e subjetiva dos eventos que sucedem a vida de Tita, a exemplo da Revolução Mexicana. De acordo com Terry Castle (1982, p. 27, ênfase original), há implicações metaficcionais na escolha de Esquivel ao apresentar o seu romance como um olhar alternativo ao olhar do cânone sobre eventos históricos e a forma de fazê-lo, uma vez que

Ao propor relatos alternativos aos supostos fenômenos “reais”, [*Como água para chocolate*] constantemente retira a atenção do fenômeno em si, do processo de contar a história, para a forma como o leitor organiza as representações desses fenômenos [...]. Dentro do mundo ficcional, a “realidade” é continuamente inscrita e reinscrita por intérpretes autônomos. Ao colocar em confronto a dissolução de [visões do fenômeno “real”], há uma substituição da chamada narrativa objetiva por uma multiplicidade de eventos *interpretativos*.<sup>23</sup>

Ou seja, ao colocar em primeiro plano a importância de Tita e seu livro de receitas não apenas como um diário pessoal, mas como uma observadora que registra em seus escritos uma versão alternativa aos eventos históricos, a autora faz com que seus leitores se tornem (metaficionalmente) conscientes de suas próprias subjetividades, da forma arbitrária com que tentamos criar e ressignificar sentidos visivelmente contraditórios – como a própria escrita da História.

Essa visão alternativa proporciona uma nova percepção do que entendemos por história, seja no sentido ficcional ou de relatos históricos. Através do uso do livro de receitas de Tita, uma visão feminina dos eventos que antecedem a Revolução Mexicana

---

<sup>23</sup> “By proposing alternate accounts of the same putatively “real” phenomena, [*Like water for chocolate*] constantly shifts attention away from the phenomena to the account-making process, to the way readers organize significance. [...] Within the fictional world “reality” is continuously inscribed and reinscribed by individual interpreters. Confronting this dissolution of [perceptions of what is “real”], the replacement of a single so-called objective narrative by a multiplicity of *interpretative* events [...]”

é oferecida ao leitor, os acontecimentos da Revolução, assim como as consequências pós-Revolução. Se o cânone – predominantemente masculino – que registra os acontecimentos da História ainda tende a ignorar a participação da mulher e de outras minorias, ou tratar tal participação como algo de menor relevância, *Como água para chocolate* coloca em xeque a veracidade de tais registros, convidando seus leitores a questionar sua integridade. Esquivel solapa a noção de “verdade” em sua narrativa, uma vez que, levando em consideração a dimensão estética de um texto literário, “para alcançar uma ‘autenticidade’ efetiva, não pode haver verdades absolutas. Da mesma forma, ficções narcisistas podem apenas serem julgadas em termos de seu próprio valor interno: ‘verdade’ não tem qualquer significado na arte”<sup>24</sup> (HUTCHEON, 1980, p. 19), afinal, “tomar um texto literário como ‘verdadeiro’ é lê-lo como um texto não literário”<sup>25</sup> (HUTCHEON, 1980, p. 95).

Tal conceito se torna evidente no terceiro capítulo quando, após comer a codorna ao molho de pétalas de rosas preparada por Tita, Gertrudis converte-se em receptáculo para a paixão reprimida entre Tita e Pedro. Numa tentativa de diminuir o calor dessa paixão canalizada, Gertrudis vai ao chuveiro, porém “[o] calor era tão intenso que as madeiras começaram a estalar e arder. Ante o pânico de morrer incendiada pelas chamas, [Gertrudis] saiu correndo do quatinho, assim como estava, completamente nua” (ESQUIVEL, 1993, p. 44). Nesse momento, Gertrudis é abduzida por Juan, um capitão revolucionário que foi atraído pelo local graças ao cheiro das rosas que emanava do corpo ardente de Gertrudis. A narradora, ao mencionar que tudo aconteceu tão rápido que a escolta de Juan não conseguiu alcançá-los, comenta:

Decepcionados, deram meia-volta e o informe que levaram foi que o capitão havia enlouquecido repentinamente [...]. Geralmente essa é a maneira com que se escreve a história, através de versões das testemunhas presenciais, que nem sempre correspondem à realidade. Pois o ponto de vista de Tita sobre o acontecido era totalmente diferente do destes revolucionários. Ela tinha observado tudo do pátio onde estava lavando os utensílios (ESQUIVEL, 1993, p. 45).

---

<sup>24</sup> “For real ‘authenticity’ there can be no absolute truths. Similarly narcissistic fiction can only be judged in terms of its own internal validity: ‘truth’ has no significance in art”.

<sup>25</sup> “To read a literary text for ‘truth’ is to read it as a non-literary text”.

Alguns pontos precisam ser levados em consideração na passagem em destaque:

i) como mencionado anteriormente, a autora problematiza a própria noção de verdade e de fidedignidade dos fatos apresentados – ironicamente em um texto ficcional –, propondo um questionamento por parte do/a leitor/a não só acerca de como a História se circunscreve, mas também como o próprio texto literário o faz, já que “romances metaficcionais [...] engajam-se com esse questionamento em relação ao *status* de ‘verdade’ da ficção literária, e consequentemente com a necessidade de questionar o *status* do que pode ser tomado como ‘realidade’<sup>26</sup> (WAUGH, 1984, p. 90, ênfase nossa);

ii) Esquivel, na citação acima, questiona não só a forma como a História se manifesta, mas como quem a escreve. Notamos como a narradora descredita as testemunhas masculinas, afirmando não corresponder ao que ocorreu, especialmente pelo fato de que esses escritores da História desconhecem o contexto. Ainda, ela coloca Tita na posição de testemunha desafiadora, recontextualizando o acontecimento através de uma ótica feminina, explicitamente reavaliando e desafiando o discurso oficial e nem sempre confiável, visto que a História registrada nos livros nem sempre acolhe a natureza fantástica da realidade subjetiva, não só denunciando a noção de que o “paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações reside no fato de que ele depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e significado ao seu mundo” (MULVEY, 1983, p. 438), mas evidenciando que o posicionamento da mulher frente aos fatos históricos, mesmo confinada no espaço privado e designada a fazer os trabalhos domésticos, é igualmente relevante ao dos registros oficiais; iii) finalmente, os desdobramentos metaficcionais dos dois pontos acima se manifestam na forma de uma multiplicidade de contadores de histórias a partir dos relatos da escolta de Juan e de Tita, assim como a multiplicidades de versões de histórias, chamando a atenção do/a leitor/a para o processo de feitura ficcional (e, porque não, histórica) e promovendo um distanciamento crítico acerca da veracidade (ficcionalizada) dos fatos, tornando evidente que “as múltiplas possibilidades de interpretação [...] podem ser extraídas de ou impostas a qualquer situação histórica ou ficcional”<sup>27</sup> (WAUGH, 1984, p. 50).

É interessante perceber como, ao mesmo tempo em que Tita é colocada pela narradora na posição de testemunha central, Esquivel joga com as camadas de

---

<sup>26</sup> “[...] metafictional novels [...] engage with this question of the ‘truth’ status of literary fiction, and of necessity therefore with the question of the ‘truth’ status of what is taken to be ‘reality’”.

<sup>27</sup> “[...] multiple possibilities of interpretation [...] that can be drawn out of, or imposed on, any historical or fictional situation”.

reflexividade de seu texto quando, imediatamente após o ocorrido, a protagonista se vê na necessidade de mentir para Mamãe Elena a respeito do destino da irmã: “Não sabia o que haveria de dizer a sua mãe [...]. Decidiu-se por dar uma versão da qual os federais [...] tinham entrado em tropel, tinham posto fogo nos banheiros e tinham raptado Gertrudis” (ESQUIVEL, 1993, p. 47-8). Tal passagem se torna relevante quando, a partir do distanciamento crítico que o romance nos proporciona, passamos a entender que Tita também é capaz de manipular as “verdades” dos fatos para nos contar a história que ela deseja que saibamos e não necessariamente o que aconteceu. A presença de personagens que fazem uso dos diferentes níveis de “verdade” vai além da protagonista; tais níveis ganham ênfase quando se trata da natureza dos revolucionários que, apesar de receberem diferentes traços a partir de personagens que participam da revolução – nobres, jocosos, caricatos –, os relatos sobre eles na narrativa os colocam sob uma luz diferente. A narradora põe em evidência como as histórias se confundem em meio às verdades e mentiras ao falar que Chenchá, a empregada da família, tentava assustar Tita “com *histórias* de enforcados, fuzilados, desmembrados, degolados [...] em pleno campo de batalha! Em outro momento teria gostado de se entregar ao sortilégio da graciosa *narrativa* de Chenchá e terminar por crer em suas mentiras, [...] mas não agora” (ESQUIVEL, 1993, p. 56, ênfase nossa). Podemos observar, através das palavras destacadas na citação, que a narradora propõe uma equivalência entre o termo “história” em correspondência aos relatos do imaginário popular mexicano em relação à figura do Francisco “Pancho” Villa (PARRA, 2006), ativando metaficcionalmente a consciência de seus leitores para o fato de que o fazer da História também está impregnado por vestígios ficcionais.

A prática se repete em *Como água para chocolate* quando a narradora nos apresenta a visão de Mamãe Elena sobre os soldados de Pancho Villa, nos relatando que “as referências que lhe haviam dado dos revolucionários não eram nada boas, e claro que tampouco eram confiáveis, pois provinham do padre Inácio e do Presidente Municipal de Piedras Negras” (ESQUIVEL, 1993, p. 72). É pertinente apontar para um duplo movimento de significados na citação selecionada, pois se por um lado Mamãe Elena, uma personagem que representa os valores tradicionais socioculturais, confia nas fontes canonicamente proeminentes (e explicitamente masculinas) – o clero e o sistema político –, a personagem acaba por perpetuar uma visão falocêntrica dos acontecimentos, destoando do fio narrativo presente no romance; por outro lado, o texto conscientemente afiança que essas fontes são pouco confiáveis, subvertendo mais uma vez o arquétipo do

olhar masculino sobre a História como confiável, promovendo assim uma “desconstrução e revisão contínua da forma genérica de romancistas isolados em romances isolados [...]” (PETERS, 2002, p. 3).

Essa revisão e desconstrução contínua de uma percepção dos fatos a partir de um ponto de vista subjetivo e feminino torna-se explícita quando levamos em consideração a jornada de Gertrudis no romance. No livro de Max Parra (2006), *Writing Pacho Villa's Revolution: rebels in the literary imagination of Mexico*, o estudioso faz um apanhado da produção ficcional mexicana que retrata o período da Revolução. Com base no título podemos perceber que a figura principal dessas produções será Francisco “Pancho” Villa, o mais conhecido comandante da Revolução Mexicana. Não apenas isso, mas a seleção de autores é quase que exclusivamente masculina, a exemplo de Rafael F. Muñoz, Martín Luis Guzmán e Mariano Azuela. *La Soldaderas*, as mulheres guerrilheiras que participaram ativamente na linha de frente da Revolução, são timidamente mencionadas duas vezes em todo o estudo de 197 páginas: uma vez para designar uma personagem de uma narrativa de Azuela (PARRA, 2006, p. 65) e uma vez para descrevê-las como “as mulheres soldados que acompanhavam os homens na campanha, mas que também faziam as tarefas tradicionais de cozinhar e de lavar a roupa” (PARRA, 2006, p. 28).

Esquivel, por sua vez, propõe uma reescrita metaficcional da história ao colocar *La soldaderas*, representadas por Gertrudis, no centro da Revolução. De acordo com Alicia Arrizon (1999, p. 63, grifo nosso),

A maioria das *soldaderas* que se unia à linha de frente da Revolução eram *mestizas* ou nativas. Algumas vezes, elas iam a combate com seus filhos nas costas. Algumas *soldaderas* eram professoras que deixavam a sala de aula para se juntar ou apoiar os revolucionários. Elas arriscaram suas vidas e deixaram suas famílias para fazer parte da Revolução. Independentemente de suas origens, as participantes mulheres da Revolução Mexicana faziam o que era necessário – lutavam, proviam comida, cuidavam dos feridos, e faziam vários outros serviços essenciais<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> “Most of the *soldaderas* who joined the front lines of the revolution were *mestizas* or indigenous women. Sometimes they went into combat carrying their children on their backs. Some *soldaderas* were teachers who left the classroom to join or support the troops. They risked their lives and left their families to take part in the Revolution. Regardless of their background, female participants in the Mexican Revolution did whatever was needed – they fought, foraged for food, cooked, nursed the wounded, and performed many other essential services”.

A partir da descrição de Arrizon (1999) dessas figuras históricas, torna-se evidente a motivação de Esquivel para inserir em sua narrativa personagens femininas multifacetadas e irreverentes em um período de transformação no país. Gertrudis, em particular, emerge como uma personagem de importância em *Como água para chocolate*, que eventualmente se torna reconhecida – especialmente por seus companheiros de combate homens. Após ser abduzida pelo guerrilheiro Juan, Gertrudis envia uma carta para Tita relatando os eventos que se passaram após sua ausência no rancho. A irmã do meio da protagonista afirma ter ido trabalhar em um bordel porque “o homem que me recolheu no campo [...] deixou-me [...] porque suas forças estavam se esgotando a meu lado, sem ter conseguido apagar meu fogo interior” (ESQUIVEL, 1993, p. 103-4).

Não apenas isso, mas é também através de uma série de cartas guardadas por Mamãe Elena que Tita descobre que sua mãe, apesar de reproduzir as tradições e costumes patriarcais, também teve seu momento de subversão às normas ao trair seu pai com um homem negro chamado José Treviño. Após a morte de Mamãe Elena, Tita recolhe no cofre da mãe “um pacote de cartas de um tal de José Treviño e um diário” (ESQUIVEL, 1993, p. 113). Nessas cartas, Tita descobre que José foi o grande amor da vida de Mamãe Elena, mas “não tinham lhe permitido casar-se com ele por ter nas veias sangue negro” (ESQUIVEL, 1993, p. 113) e os pais da então jovem Elena “horrorizados a obrigaram imediatamente a casar-se com Juan De la Garza, o pai de Tita” (ESQUIVEL, 1993, p. 114). Para a surpresa de Tita, o casamento arranjado entre seus pais não foi o suficiente para separar Mamãe Elena de José, “pois, segundo as cartas, Gertrudis era filha de José e não do pai de Tita” (ESQUIVEL, 1993, p. 114).

É relevante apontar para a presença de tais informações no romance por promover uma reverberação de sentidos múltiplos, a saber: i) no nível metaficcional, se textos contemporâneos se tornaram mais reflexivos a partir da presença “de fragmentações e formas híbridas através do uso de uma diversidade de estilos e gêneros”<sup>29</sup> (MASON, 2016, p. 222), a presença de cartas e diários em *Como água para chocolate* chama a atenção do/a leitor/a para a forma singular de construção da narrativa da autora, que incorpora gêneros outros na feitura de seu romance, parodicamente “apontando autoconscientemente e autocriticamente para a sua própria natureza [ficcional]”<sup>30</sup> (HUTCHEON, 2000, p. 69). Não apenas isso, mas ao inserir as cartas no romance como

---

<sup>29</sup> “[...] of fragmented and hybrid forms through the use of a range of styles and genres”.

<sup>30</sup> “self-consciously and self-critically points to its own [fictional] nature”.

registros (ficcionais) que compõem e corroboram com a “verdade” da narrativa, Esquivel abre um diálogo paródico com a estética do romance epistolar, comumente apontado como um gênero literário do século XVIII que tem como público e autores a mulher, resgatando e revitalizando esse gênero para um novo público; ii) no nível de circunscrição das subjetividades de Gertrudis, é interessante perceber como Esquivel ressignifica as particularidades que moldaram a personagem ao longo do romance (como trabalhar no prostíbulo e ser filha bastarda de um *mestizo*), que seriam fatores que acarretariam na marginalização de Gertrudis da sociedade e a transformam em uma grande guerreira, em consonância com as descrições das *la soldaderas* de Arrizon (1999).

Ao descrever Gertrudis como uma “*general* do exército revolucionário” e que “essa nomeação havia conquistado a pulso, lutando como ninguém no campo de batalha” (ESQUIVEL, 1993, p. 147, ênfase original), Esquivel articula de forma relevante e pontual uma ressignificação das condenações feitas acerca do explícito desejo sexual feminino, transformando-os em coragem e força na forma de uma figura (ficcional) relevante num período histórico que enaltece de forma exacerbada a figura do herói homem. O empoderamento de Gertrudis no romance reescreve a história do sujeito mulher e a coloca no centro da ação, no centro do testemunho.

Embora seja notório que Esquivel busca constantemente romper com os paradigmas de gênero, a autora igualmente articula seus personagens de uma forma que leva seus leitores a questionar seus preceitos acerca da construção de gênero enquanto inerente ao sujeito ou como algo que é imposto. Tal intenção da autora se torna evidente quando Gertrudis retorna ao rancho da família como *general* da tropa villista. Uma semana após sua chegada, “Tita estava preparando [...] rabanadas a pedido expresso de Gertrudis, pois era sua sobremesa favorita” (ESQUIVEL, 1993, p. 153); entretanto, Tita precisa se ausentar da cozinha para conversar com Pedro e então “deu a Gertrudis a vasilha que tinha em mãos, onde havia começado a preparar a calda, tirou da gaveta da mesa um enrugado papel com a receita e deixou-o com Gertrudis para caso de ela precisar” (ESQUIVEL, 1993, p. 157). Ora, se Tita “era o último elo de uma cadeia de cozinheiras que desde a época pré-hispânica haviam transmitido os segredos da cozinha de geração em geração” (ESQUIVEL, 1993, p. 38), sua irmã do meio se mostra como o extremo oposto: “Gertrudis lia a receita como se lesse hieróglifos. Não entendia a quanto açúcar se referia a receita ao dizer libras nem o que era um quartilho de água e muito menos qual era o ponto de bola” (ESQUIVEL, 1993, p. 157). É pertinente apontar para a ideia de que, uma vez que Gertrudis não possui uma intrínseca relação com o dado



gastronômico, a autora sugere que a prática do fazer culinário é algo que se aprende, implodindo com a concepção que o sujeito mulher nasce com o gene da gastronomia (ADICHIE, 2015).

Visto que receitas são uma forma de linguagem comumente direcionada ao público feminino – levando em consideração o *marketing* do mercado editorial que veicula tais textos e a produção de programas de televisão culinários que visam esse público alvo –, podemos asseverar que o discurso culinário é atribuído a uma linguagem predominantemente feminina. Entretanto, *Como água para chocolate* desnuda para seus leitores, através da leitura de Gertrudis da receita de Tita, que tal linguagem é socialmente construída a partir das normas impostas, assim como são códigos aprendidos a partir de uma influência cultural – como Tita aprende através dos ensinamentos milenares da cozinheira Chenchá.

Esquivel reforça sua proposta ao fazer com que uma Gertrudis frustrada solicite a ajuda do Sargento Treviño para compreender e executar a receita. Após ler a receita para seu amante e revolucionário, Gertrudes exclama: “É melhor que tenhas entendido senão juro que te mando fuzilar” (ESQUIVEL, 1993, p. 162). Treviño, por sua vez, “tendo muito presente a ameaça que pesava sobre sua cabeça se não cozinhasse corretamente para sua superior, cumpriu com a missão, apesar da inexperiência” (ESQUIVEL, 1993, p. 162). A partir de uma desconstrução paródica acerca da presença da violência, a autora ratifica, a partir da interação entre os dois personagens, que as performances de gênero não só são assimiladas e perpetuadas, mas muitas das vezes são impostas coercitivamente. A personagem Gertrudis subverte os papéis impostos ao seu gênero ao tornar-se respeitada e temida no comando revolucionário. Ao final do romance, todavia, sabemos que se inserir em um ambiente predominantemente masculino não a destituiu dos traços de feminilidade. No casamento de Esperanza – filha de Rosaura e mãe da narradora –, Gertrudis “chegou em um cupê Ford [...]. Ao descer do carro por pouco não lhe caiu o [...] chapéu [...] com plumas de avestruz [...]. Seu vestido [...] era o mais moderno e chamativo possível. [...] O filho mais velho de ambos tinha se tornado um mulato escultural” (ESQUIVEL, 1993, p. 194). É interessante notar que Esquivel não conjectura em sua narrativa hierarquias no tocante ao espaço privado onde sua protagonista está inserida ou do campo de batalha (e previamente o prostíbulo) em que Gertrudis se posiciona, mas afiança para seus leitores que ambas são igualmente autônomas em suas subjetividades e ressalta o valor da mulher e a liberdade para constituir o seu próprio papel na sociedade – inclusive, como a personagem Gertrudis demonstra, podendo

escolher mais de um, visto que as subjetividades do sujeito serão sempre plurais e complexas (LAHIRE, 2006).

Entender a trajetória de Gertrudis nos leva a compreender que, também, o destino da protagonista de carregar o fardo de cuidar de sua mãe às custas de suas subjetividades e de seus desejos não é algo pelo qual ela nasceu para fazer, como Mamãe Elena enfatiza, mas configura-se como social e culturalmente imposto. Tita é sujeitada a servir a sua mãe e, com a morte de Chenchá, prover alimento para toda a família, não porque é algo inerente à natureza do sujeito mulher servir ao lar, mas porque Mamãe Elena a faz refém de uma tradição familiar opressora e caracteristicamente falocêntrica, consequentemente compelindo Tita a assumir tal papel.

Ainda, é relevante discorrer acerca da presença das receitas no romance. Dissertamos no presente capítulo sobre a apropriação paródica de Esquivel de formas literárias consideradas pela crítica como possuindo inferior relevância estética ou como uma forma de produção literária automatizada pela ação do tempo, recodificando-as com a intenção de atribuir novos significados. Entretanto, ao incorporar o livro de receitas na estrutura do seu romance, a autora rompe com a forma tradicional de conceber um texto literário, trazendo um dado de escrita não-ficcional e destituída de valor estético literário e o transforma em ficção. Não apenas isso, mas a discrepância entre o que é forma e conteúdo se dissipam, uma vez que os significados, os fios narrativos, os discursos que permeiam *Como água para chocolate* estão intrinsecamente conectados à sua forma.

Isso fica evidente quando a narradora relata para seus leitores que, ao fim do dia em que Gertrudis fugiu de casa com o guerrilheiro, Tita reflete sobre seus sentimentos e desejos por Pedro e, visto que estava proibida de vivê-los por sua mãe, passa a escrevê-los em um diário mesclado a um livro de receitas:

Precisamente assim ela especificou no livro de cozinha que começou a escrever nessa mesma noite [...], revisou a receita que tinha escrito para ver se não tinha esquecido de anotar alguma coisa e acrescentou: “hoje, que comemos este prato, Gertrudis fugiu de casa... (ESQUIVEL, 1993, p. 48-50).

A passagem acima traz alguns apontamentos relevantes acerca da dimensão metaficcional da narrativa. Primeiramente, a partir da inserção de Tita como autora do livro de receitas e, consequentemente, autora do romance, o/a leitor/a é levado a

questionar a própria noção de autoria do texto. Afinal, quem escreveu o romance-livro de receitas? Esquivel, a partir dos escritos (ficcionais) Tita? A sobrinha de Tita, que reconta as histórias da vida de sua tia-avó a partir do livro que lhe foi deixado como herança? Tais questionamentos nos levam a perceber, através do distanciamento crítico causado pelo rompimento do pacto realista, que se existe uma autora (e autoras que se desdobram ficcionalmente) por trás do texto, existe também uma construção consciente desse texto, fruto de um trabalho tornado artifício através da mediação da linguagem. É importante apontar também que referências a pessoas – exemplificado pela citação acima –, assim como a fatos ou de espaços, por exemplo, são recorrentes de tradições da cultura oral, como forma de memorização e de construção de efeitos do ato de contar histórias.

Em segundo lugar, ao estabelecer uma autoria dentro do universo ficcional, Esquivel metafictionalmente legitima o livro de receitas de Tita não só como um artefato histórico, mas como um documento-monumento<sup>31</sup> (LE GOFF, 2003), um registro plausível dos fatos que se desencadeiam no romance, compilando os acontecimentos de sua vida, de seus amores e de suas guerras (pessoais – travadas contra a tradições patriarcais e opressoras –, e públicas – como a Revolução Mexicana). Assim, há uma duplicação de romances e de leitores em *Como água para chocolate*, afirmando que a narrativa e a maneira como ela é construída são indissociáveis, que o próprio conteúdo é a sua forma, é um produto da mesma. Isso fica mais evidente no segundo capítulo, quando Tita é obrigada a fazer o bolo de casamento de Pedro e Rosaura, sua irmã mais velha. Após todo um dia de esgotamento emocional por estar fazendo o bolo do casamento de seu amado com outra mulher, “Tita estava a ponto de ter um colapso nervoso. [...] demoraram mais do que o costureiro porque a massa não podia ficar espessa devido às lágrimas de Tita” (ESQUIVEL, 1993, p. 23-4). Além de percebermos a presença do realismo mágico sendo utilizado como artifício paródico para potencializar o efeito dramático do sofrimento da protagonista, tal momento dramático é colocado em suspenso quando Esquivel insere, no parágrafo seguinte, a receita do recheio do bolo – ingredientes e maneira de fazer –, irrompendo a fluidez da leitura e forçando o/a leitor/a a manter o distanciamento crítico em relação ao texto:

---

<sup>31</sup> Para o estudioso, enxergar o documento como um monumento “trata-se de pôr à luz as condições de produção (cf. *modos de produção, produção/distribuição*) e de mostrar em que medida o documento é um instrumento de poder (cf. *poder/autoridade*) (LE GOFF, 2003, p. 525, grifo do autor).

E, assim, abraçadas, [Tita e Chenchá] permaneceram chorando até que Tita não tivesse mais lágrimas nos olhos. Então chorou a seco e dizem que isso dói mais, como o parto seco, mas ao menos não continuava molhando a massa do bolo, e assim puderam continuar com a etapa seguinte, que é a do recheio.

**Recheio:**

150 gramas de *chabacano*

150 gramas de açúcar granulado

**Maneira de fazer:**

Colocar os *chabacanos* no fogo com muito pouca água, deixando ferver. (ESQUIVEL, 1993, p. 24, ênfase no original)

Em terceiro lugar, é interessante perceber que não só Esquivel constitui Tita como uma autora em sua narrativa, mas a autora estabelece uma equivalência entre o ato de cozinhar e o ato de escrever: “E assim como um poeta brinca com as palavras, assim [Tita] brinca com as quantidades, obtendo resultados fenomenais” (ESQUIVEL, 1993, p. 56). A analogia entre o ato de preparar alimentos e o de escrever textos literários torna-se pertinente quando levamos em consideração que ficcionistas, assim como cozinheiros, precisam escolher bem os ingredientes que compõem sua narrativa, ponderar sobre a melhor forma de misturar tais ingredientes, e servi-los de maneira que seja atraente para o consumidor, equiparando o ato de produzir arte ao fazer gastronômico, uma aproximação que nos permite entender tal prática como também artística, a partir da metáfora utilizada, demonstra metafictionalmente para seus leitores a receita para uma boa ficção, assim desnudando os elementos que compõem a escrita de uma narrativa ficcional.

Finalmente, é significativo observar como o constante rompimento da fluidez narrativa para causar distanciamento crítico é correspondente à ruptura da maneira de fazer as receitas apresentada no início de cada capítulo, visto que ambos os textos – literário e gastronômico – se concatenam para causar o efeito paródico que emula o suspense das histórias de entrega mensal encontradas no folhetim, mantendo um diálogo híbrido entre as várias formas estéticas apropriadas pela autora. Segundo Waugh, a paródia em consonância com a apropriação de códigos literários e não literários na metaficção nos leva à subversão das normas tradicionais do fazer literário. Isso ocorre

porque “O texto é livrado da ‘ansiedade da influência’ (BLOOM, 1973) a partir do reconhecimento paradoxal que a literatura nunca foi livre, não pode ser ‘original’, mas foi sempre ‘criada’ ou produzida”<sup>32</sup> (WAUGH, 1984, p. 67). Desse modo, entendemos que as receitas funcionam duplamente como moldura e como a arte emoldurada, e através de sua escrita (e de suas receitas), Esquivel (e Tita) preparam *Como água para chocolate* como uma narrativa com sabor de amor, resistência e revolução.

---

<sup>32</sup> “The text is freed from the ‘anxiety of influence’ (Bloom 1973) by the paradoxical recognition that literature has never been free, cannot be ‘original’, but has always been ‘created’ or produced”.

## CAPÍTULO 2 – COZINHA COMO LUGAR DE OPRESSÃO E RESISTÊNCIA

O espaço, seja ele físico ou ficcional, configura-se como um âmbito em que são possibilitadas ao sujeito suas vivências e experiências “das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade” (TUAN, 2013, p. 17). Tal espaço, entretanto, está sujeito a ser sistematizado a partir de uma ótica masculina que, manifestada em uma sociedade inerentemente dominada por uma perspectiva falocêntrica, é estabelecida como sendo espontânea e genuína. Essa ótica está imbuída no corpo social de tal forma que se manifesta de maneira significativa no que se refere à distribuição de ocupações, funções e, conseqüentemente, de espaços calcados na dicotomia masculino/feminino. Essa ordem social, segundo Pierre Bourdieu,

funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a que se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, [...]; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais [...] (BOURDIEU, 2015, p. 18).

Nessa perspectiva, dado que o espaço privado – em especial o da cozinha – é comumente imbuído de marcas de estereótipos machistas e opressores que destituem o sujeito mulher de uma validação plena na sociedade, concedendo a esse sujeito uma realidade permeada pela opressão sistematizada calcada pelo confinamento do lar, nos chama a atenção que a autora mexicana Laura Esquivel tenha escolhido tal espaço para o seu primeiro romance, *Como água para chocolate* (1993), primeiramente publicado em 1989. Como não é possível falar sobre o espaço da cozinha sem trazer à tona o que nele é produzido – a comida –, a autora estrutura o seu romance como um livro de receitas, contemplando doze pratos representativos de doze meses na vida de Tita De la Garza, demonstrando como cada iguaria teve papel fundamental nos acontecimentos que se desdobram em cada capítulo. Se num primeiro momento *Como água para chocolate* – considerado um marco da literatura feminista mexicana (SANDOVAL, 2008) – causa questionamentos, visto que a protagonista da narrativa é confinada no espaço da cozinha

por sua mãe na intenção de concretizar uma tradição familiar que compete a Tita, por ser a mais nova das filhas, servir a matriarca dos De la Garza até o dia de sua morte, o/a leitor/a logo poderá perceber que “Esquivel fez da cozinha um lugar libertador para as mulheres”<sup>33</sup> (SANDOVAL, 2008, p. 59), um lugar propício para dar voz aos silenciados, para a emergência da subversão e para o empoderamento feminino, fazendo com que o romance mereça o seu destaque no âmbito dos estudos feministas.

Iniciaremos nosso percurso analítico apresentando a relação entre Esquivel e o espaço da cozinha. Em seguida, apresentaremos nossa fundamentação teórica em consonância ao texto literário, propiciando ver tal espaço como possível de ressignificar tradições, desconstruir paradigmas socioculturais, questionar o poder opressor sistemático do patriarcado e promover a potência do sujeito feminino através do que se refere ao espaço culinário.

## **2.1. Laura Esquivel e a receita para uma cozinha subversiva**

Nascida na Cidade do México em 1950, Laura Esquivel é um *tour de force* do cenário artístico mexicano. Professora, roteirista de tv, cinema e peças teatrais e escritora de narrativas literárias, Esquivel sempre teve nas mulheres de sua família uma forte influência – o que fomentou a sua natureza subversiva desde os primeiros anos de vida, especialmente no que diz respeito ao espaço da cozinha como um lugar de transgressão. Em uma entrevista concedida ao *The New York Times*, a autora afiança:

[...] minha avó morava do outro lado da rua numa casa velha que foi construída quando igrejas eram ilegais no México. [...] Ela possuía uma capela em casa, que ficava entre a cozinha e a sala de jantar. O cheiro de nozes e pimenta e alho se misturavam aos cheiros que vinham da capela, [...] dos óleos e das ervas curandeiras”<sup>34</sup> (O’NEILL, 1993).

Passados os primeiros anos de sua infância, junto a avó e a mãe, entre o fogo e os aromas da cozinha, onde escutava “[...] todo tipo de histórias, mas acima de tudo,

---

<sup>33</sup> “Esquivel has made the kitchen the liberating space of women”.

<sup>34</sup> “[...] my grandmother lived across the street in an old house that was built when churches were illegal in Mexico,” [...] She had a chapel in the home, right between the kitchen and dining room. The smell of nuts and chilies and garlic got all mixed up with the smells from the chapel, [...] the liniments and healing herbs”.

histórias de mulheres”<sup>35</sup> (ESQUIVEL, 2014, p. 15), a autora desenvolve durante a juventude uma relação conflitante com tal espaço. Se por um lado, na infância esse ambiente lhe proporcionava um elo afetivo entre as mulheres de sua vida, promovendo uma relação de identidade e memória, por outro, a adolescência mostrava que a cozinha se configurava como um lugar de confinamento onde não era permitido ampliar sua visão de mundo.

Essa transição se deu não apenas porque Esquivel estava contemplativa em relação à sua formação e contribuição para a sociedade (ESQUIVEL, 2014), mas também porque ela vivia em um período de mudanças que iriam interferir no destino das mulheres no país:

Muitas de nós participamos durante os anos sessenta na consolidação da luta que outras mulheres haviam iniciado no início do século. Sentíamos que as urgentes mudanças sociais que se faziam necessárias naquele momento iriam acontecer fora de casa. [...] Não havia tempo a perder, muito menos na cozinha<sup>36</sup> (ESQUIVEL, 2014, p. 16-7).

A luta a qual Esquivel se refere em seu livro de ensaios, *Íntimas suculencias* (2014), foi o pontapé da luta feminista no México no final dos anos sessenta. De acordo com Sandoval (2008), as mulheres — em sua grande maioria, estudantes — fizeram uso de sua condição de sujeitos fora da discussão política do país para obter visibilidade em locais onde não era permitida a passagem de civis, clamando por mudanças no cenário sociopolítico, em especial no que dizia respeito aos direitos das mulheres.

Em sua vida adulta, entretanto, após se casar e tornar-se mãe, Esquivel percebe que sua visão sobre o espaço na cozinha estava um tanto equivocada: a cozinha pode ser — e é — também um lugar político. Ao entrar em contato com suas raízes, visando oferecer à filha as mesmas experiências recebidas de suas matriarcas, a autora percebe que as histórias de mulheres que ela ouvia eram histórias de luta, de resistência, de potência feminina (ESQUIVEL, 2014) como aquelas que ela vivenciou em sua juventude,

---

<sup>35</sup> “[escuché] todo tipo de historias, pero sobre todo, historias de mujeres”.

<sup>36</sup> “Muchas de nosotras participamos durante los años sesenta en la consolidación de la lucha que otras mujeres ya habían iniciado a principios de siglo. Sentíamos que los urgentes cambios sociales que se necesitaban en ese momento se iban a dar fuera de casa. [...] No había tiempo que perder, mucho menos en la cocina”.



configurando os momentos ao fogão como uma oportunidade de cozinhar, de amar e de politizar.

No romance de Esquivel, o/a leitor/a é convidado a acompanhar Tita na busca pela produção de suas subjetividades através da relação com o alimento e com o espaço da cozinha, processos que produzem dobras identitárias num corpo silenciado e marginalizado, criado e sentenciado para ser servil ao lar.

Problematizar teoricamente uma narrativa que contempla como eixo central o espaço da cozinha, metaforizado como lugar de experiências do feminino e de um devir-revolucionário, é também contemplar a produção subjetiva presente nas personagens enquanto processos de produções identitárias. Muito mais do que reificar as mulheres como naturalmente confinadas ao âmbito do privado, mais precisamente ao espaço da cozinha, Esquivel produz uma reinvenção subjetiva que implode com a noção de identidade tradicional atribuída à mulher por uma tradição patriarcal e falocêntrica, trabalhando o feminino a partir das várias maneiras em que as identidades são formadas e transformadas em relações às formas pelas quais são representadas e/ou interpeladas pela cultura e pela história. Assim sendo, as figurações literárias das personagens femininas de Esquivel produzem uma variedade de posições de sujeito para o feminino, confluindo com aquilo que é posto por Woodward (2000), ao estabelecer uma crítica à noção de identidade do sujeito moderno, pensado como ontologia e como um dado da natureza, demonstrando tanto a importância política quanto existencial presente nas composições identitárias das subjetividades, a saber:

A subjetividade envolve nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais. Entretanto, nós vivemos nossa subjetividade em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade. Quaisquer que sejam os conjuntos de significados construídos pelos discursos, eles só podem ser eficazes se eles nos recrutam como sujeitos. Os sujeitos, são, assim, sujeitados ao discurso e devem, eles próprios, assumi-lo como indivíduos que, dessa forma, se posicionam a si próprios. As posições que assumimos e com as quais nos identificamos constituem nossas identidades (WOODWARD, 2000, p. 55).

Woodward, em seu texto *Identidade e diferenças* (2000), implode com a noção de identidade como essência ou como parte da natureza, mostrando que tanto a identidade quanto a diferença são produzidas, não sendo criaturas do mundo natural ou transcendental, enfatizando-as enquanto construtos culturais e sociais e demarcando as identidades e as subjetividades como criadas por meio de atos de linguagem. Tomando como ponto de partida essa assertiva, podemos questionar: como o confinamento (confinamento que se estende ao espaço privado, ao círculo familiar, ao corpo feminino) tratado em *Como água para chocolate* vai influenciar na produção de novas formas de subjetivação do sujeito? Assim sendo, também problematizamos: como se constrói o processo de subjetivação feminina a partir das relações de poder na composição narrativa de Esquivel, compreendendo sua dimensão política e de gênero – levando em conta, também, o dado gastronômico presente na obra? É o que veremos na análise a seguir.

## 2.2. Espaço de opressão, espaço de resistência

Em 1928, quando Virginia Woolf profere em *Newnhan College* e em *Girton College* o ensaio *Um teto todo seu* (2014), a autora afiança de forma revolucionária que a mulher necessita de seu espaço próprio para que sua sensibilidade artística e competência intelectual sejam libertas das amarras da opressão patriarcal<sup>37</sup>. Entretanto, Woolf não cogita que o espaço da cozinha possa oferecer tal emancipação. Ao questionar o que faz a mulher da sua contemporaneidade, a autora indaga: “E se alguém lhe perguntasse [...] o que a senhora estava fazendo em 5 de outubro de 1868 [...], ela ficaria insegura e diria que não consegue se lembrar de nada. Pois todos os jantares foram preparados; os pratos e copos, lavados [...]. Disso tudo, nada permaneceu” (WOOLF, 2014, p. 128).

Se por um lado, no cenário europeu contemporâneo de Woolf “[...] chefs ainda eram homens de prestígio a serem admirados e lisonjeados”<sup>38</sup> (HALEY, 2013, p. 217), podemos perceber a partir da indagação da autora inglesa que a cozinha representava para o sujeito feminino um suposto espaço do efêmero e vazio de propósitos socialmente significativos, configurando-se num lugar associado a atividades reincidentes e

---

<sup>37</sup> Nos referimos ao patriarcado como “[...] um vazio conjunto universal de instituições [e de relações de poder] que legitimam e perpetuam o poder e a agressão masculina” (BONNICI, 2007, p. 198).

<sup>38</sup> “[...] chefs were still men of prestige to be admired and indulged.”

exaustivas, de onde nada de relevante se materializa – afinal, “até a costura ou a cozinha, práticas costumeiras das mulheres, precisam tornar-se masculinas para serem ‘alta’ (a alta costura) ou ‘grande’ (a grande cozinha)” (PERROT, 2007, p. 97). Ainda sobre os afazeres domésticos – mais precisamente relacionados ao âmbito da cozinha – Woolf, no seu artigo intitulado *Mulheres romancistas* (2015), assegura que essas atividades se caracterizam como uma obstrução da potencialidade da criatividade do sujeito mulher uma vez que, por exemplo, “[...] Charlotte Brontë teria de interromper o trabalho para ir descascar batatas” (WOOLF, 2015, p. 27).

Apesar do homem dominar o cenário gastronômico enquanto profissão respeitada (HALEY, 2013), a atividade de cozinhar no âmbito privado foi outorgada como uma atividade feminina, visto que foi construída no ideário de uma sociedade patriarcal que essa mulher supostamente possui habilidades imanentes à sua condição de exercer com aptidão tal tarefa. Não obstante, depois de mais de um século após o discurso de Woolf, as estudiosas e os estudiosos feministas ainda contestam esse lugar-comum que reproduz a marginalização e limitação da mulher em função da inserção no espaço público. Podemos tomar como exemplo a fala da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2015), ao refletir sobre a diferenciação exacerbada entre os gêneros que é perpetuada pela sociedade:

Ainda hoje, as mulheres tendem a fazer mais tarefas de casa do que os homens — elas cozinham e limpam a casa. Mas porque é assim? Será que elas nascem com um gene a mais para cozinhar ou será que [...] elas foram condicionadas a entender que seu papel é cozinhar? Cheguei a pensar que talvez as mulheres de fato houvessem nascido com tal gene, mas aí lembrei que os cozinheiros mais famosos do mundo – que recebem o título pomposo de “chef” – são, em sua maioria, homens (ADICHIE, 2015, p. 37).

Compreendemos, a partir do posicionamento das autoras acima, que esperar que a mulher seja a responsável pelos afazeres domésticos é algo inerente à cultura patriarcal que perpetua o velho e cansado chavão machista de que “o lugar da mulher é na cozinha”. Este fenômeno se desdobra, inclusive, na produção artística das mulheres, já que por se encontrarem numa posição em que são “[...] limitadas por definições sexuais e de gênero que não se deixam desconstruir ou reconstruir livremente dentro da sociedade patriarcal

[...]” (SCHNEIDER, L., 2006, p. 149) estas, conseqüentemente, são confinadas no espaço doméstico (aqui incluindo a cozinha), evidenciando a falta de um teto para que possam se isolar e materializar sua potencialidade para a inventividade. Isso, por consequência, torna os afazeres da casa inerentemente como um artifício que irá permear de forma substancial os escritos de autoria feminina, “pois as mulheres permaneceram dentro de casa por milhões de anos, então a essa altura até as paredes estão impregnadas com a sua força criativa, que de fato deve ter sobrecarregado [...] a capacidade dos tijolos [...] que precisa se atrelar a penas, pincéis, negócios e política” (WOOLF, 2014, p. 126).

Nessa perspectiva, torna-se orgânica a presença no que se refere à aparição da comida nos escritos de autoria feminina. Sceats (2003) se apoia no discurso sócio-histórico e biológico sobre o ato de prover alimento enquanto lugar circunscrito ao feminino para afirmar que

Mulheres escrevem sobre comida e sobre comer. Mas porque isso ocorre? O corpo das mulheres possui a capacidade de produzir alimento para seus filhos, o que as categoriza como provedoras de nutrição, e na cultura ocidental as mulheres tradicionalmente carregam substancialmente o fardo de cozinhar e alimentar o outro, acarretando em implicações de poder e de ocupação<sup>39</sup> (SCEATS, 2003, p. 2).

Um exemplo pertinente desse desdobramento pode ser observado no romance, que tem como proposta transformar esse lugar-comum que é imposto à mulher em um ambiente que proporcione a esse sujeito a possibilidade de uma nova perspectiva de sua existência a partir da ressignificação de códigos e sentidos que permeiam essa convenção social. Esquivel possui uma capacidade ímpar para incorporar em sua diegese o discurso gastronômico, e a partir dessa ficcionalização do modo de fazer e do consumo da comida problematizar a (i)materialidade do ser feminino. O cômodo da cozinha e as receitas nela preparadas se transformam numa linguagem simbólica e metafórica que não só promove o empoderamento (e às vezes a perpetuação da opressão patriarcal) dessas mulheres, mas também perpassa pelos conflitos socioculturais presentes no romance.

---

<sup>39</sup> “Women write about food and eating. Why should this be so? Women’s bodies have the capacity to manufacture food for their infants which categorises them as feeders, and in western culture women have traditionally borne most of the burden of cooking for and nourishing others, with all that this implies of power and service”.

As doze receitas de tradicionais comidas mexicanas ditam o tom para a diegese, uma vez que tais receitas servem não só como divisores de capítulos da história de vida da protagonista – oferecendo ao romance a estrutura de um livro de receitas –, mas para mostrar como as mesmas serão relevantes para a jornada da protagonista, Tita De la Garza.

A princípio, a imersão de Tita na cozinha ocorre forma natural, como que por destino: como consequência do cortar das cebolas por Mamãe Elena, Tita ainda no ventre da mãe, tão sensível que já se mostrava em relação aos alimentos, chorou um rio de lágrimas que provocou a súbita antecipação do parto, e a personagem “[...] despencou neste mundo prematuramente, sobre a mesa da cozinha, entre os aromas de uma sopa de massinha que estava cozinhando, os do tomilho, do louro, do coentro, do leite fervido, do alho e, é claro, o da cebola” (ESQUIVEL, 1993, p. 3-4). Podemos observar, a partir da introdução da personagem na narrativa, que se estabelece uma conexão singular entre Tita, o alimento e o espaço da cozinha – oferecendo à mesma uma qualidade que “[...] [rende] culto a Gastérea<sup>40</sup>” (QUEIROZ, 1994, p. 21).

Entretanto, se Tita está interligada a esse espaço e ao que nele se produz, a personagem também nasce com um fardo a carregar. De acordo com a tradição da família De la Garza, por ser a filha mais nova e, sobretudo por ser mulher, Tita “[...] era a indicada para cuidar da mãe até o fim de seus dias” (ESQUIVEL, 1993, p. 121). Por essa razão, Mamãe Elena se nega a criar qualquer vínculo com a sua filha. Esse distanciamento é demarcado na narrativa também a partir do nascimento da menina, pois no mesmo momento em que ela vem ao mundo o seu morre. Então “[i]mpactada, Mamãe Elena perdeu o leite”, e “como nesse tempo não havia leite em pó [...] e não puderam conseguir uma ama-de-leite [...]” (ESQUIVEL, 1993, p. 4) Nacha, cozinheira da família, acolhe Tita na cozinha para alimentá-la e partilha com a protagonista “os segredos da vida e do amor através da cozinha” (ESQUIVEL, 1993, p. 198) e, ultimamente, acaba estabelecendo a personagem de uma vez por todas no espaço culinário sob a aprovação de Mamãe Elena. É a partir do compartilhamento do espaço da cozinha e do fazer culinário que Nacha proporciona a Tita o que sua mãe almeja tirar: autonomia para expressar a sua potencialidade criativa – e, por que não, artística – e a sua subjetividade através dessa nova linguagem proporcionada pela comida.

---

<sup>40</sup> “Gastérea é a décima musa: ela preside aos prazeres do gosto”, afirma Brillat-Savarin (1995, p. 299).

A partir dessa observação podemos perceber uma dupla ressignificação atribuída à cozinha pela autora mexicana: primeiramente, podemos compreender que o espaço em que Tita é inserida não é mais esse lugar do efêmero e destituído de empoderamento da mulher, como sugere Woolf (2014), mas agora se caracteriza como um espaço de refúgio onde é possível encontrar proteção e autonomia, assim como partilhar conhecimentos; é relevante considerar também que a cozinha, desde o primeiro capítulo do romance, é constituída como um espaço propício ao florescimento da criatividade em consonância com a experiência coletiva representada por Nacha – e, posteriormente como as outras personagens da narrativa –, promovendo um ambiente de sororidade<sup>41</sup>, um dado intrínseco à linguagem culinária como aponta Montanari (2013): “Em todos os níveis sociais, a participação na mesa comum é o primeiro sinal de pertencimento ao grupo. Esse pode ser a família, mas também uma comunidade mais ampla [...]” (p. 159).

Ainda sobre a tradição familiar mantida por Mamãe Elena, ela mesma ganha peso na narrativa quando o então namorado de Tita, Pedro Muzquiz, deseja pedir a mão da moça em casamento. Todavia, Mamãe Elena sequer permite que o rapaz realize o pedido e lembra a Tita: “Pois mais vale que lhe informes que se é para pedir tua mão, não o faça. Perderia seu tempo e me faria perder o meu. Sabes muito bem que por ser a mais jovem das mulheres te corresponde cuidar de mim até o dia de minha morte” (ESQUIVEL, 1993, p. 8). Não contente em negar a Tita a chance de se casar com o amor de sua vida, Mamãe Elena oferece a mão de sua outra filha, Rosaura, a Pedro – sendo que o último aceita a proposta da matriarca com a justificativa de “[casar-se] sentindo um imperecível amor por Tita” (ESQUIVEL, 1993, p. 12), usando seu enlace com Rosaura para continuar próximo a amada. Ademais, Mamãe Elena ainda encarrega Tita das preparações culinárias da festa de casamento de Pedro e Rosaura “[...] como castigo por não ter querido estar presente no dia em que foram pedir a mão de sua irmã Rosaura, pretextando uma enxaqueca” (ESQUIVEL, 1993, p. 21). É pertinente levar em consideração este momento da diegese por nos possibilitar perceber que Mamãe Elena é colocada numa posição que acaba por perpetuar a opressão patriarcal naquele espaço, visto que ela opera de modo a subjugar os seus – Tita especialmente – para manter a estabilidade do seu poder e das suas ordens. A autora, ao atribuir caráter opressor a uma

---

<sup>41</sup> Aqui nos apropriamos do termo *sororidade* não como “[...] uma concepção que foi embutida de que as mulheres, sendo todas iguais, deveriam lutar contra a desigualdade em relação aos homens” (SILVA, 2009, p. 48), mas como a prática entre mulheres dos mais diversos segmentos raciais, étnicos, etc., que almejam o estabelecimento de uma coalisão sociopolítica com seus pares, na intenção de fortificar o combate contra a opressão patriarcal sistematizada e a favor da emancipação do sujeito mulher.

personagem feminina, rompe com a impressão socialmente estabelecida de que, quando se fala sobre a sociedade patriarcal e seu despotismo para com o sujeito feminino, apenas as práticas masculinas perpetuam essa relação desigual de poder e expõe para seus leitores que as práticas femininas também podem reificar esse “pacto social” e capitalizar as práticas de opressão-confinamento, visto que o próprio sistema é regido pelos princípios do patriarcado.

Nos aliamos ao geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan e a sua obra *Landscapes of fear* (2013) para observar que, durante a narrativa, ao passo em que Mamãe Elena percebe em Tita os primeiros sinais de obstinação para com suas regras, a matriarca da família De la Garza utiliza o confinamento como forma de “impor ordem ou prevenir os danos do caos interno [...], isolando [esse dano] num espaço, dessa forma tornando-o inócuo”<sup>42</sup> (TUAN, 2013, p. 187), tornando, finalmente, Tita em um sujeito que vive à margem da sociedade representada pelo rancho dos De la Garza. Sendo assim, notamos que Esquivel em sua inventividade concebe uma representação da realidade mexicana do século XX onde, apesar da presença masculina ser notoriamente secundária, a perpetuação do machismo e do enclausuramento no espaço doméstico é bastante transparente, visto que “[...] Mamãe Elena personifica a ordem patriarcal. Sua família [...] pode ser entendida como um microcosmo do patriarcado mexicano [em que a] obediência é altamente importante, e questionar a autoridade familiar leva a penalidades severas e à reprovação”<sup>43</sup> (SCHNEIDER, J., 2010, p. 83).

Uma vez que Tita é marginalizada e silenciada por Mamãe Elena no âmbito da cozinha, ela encontra subterfúgio no ato de cozinhar e de escrever seu livro de receitas, uma vez que o confinamento é visto aqui duplamente como “[...] um lugar de punição assim como é visto como um lugar para a redenção”<sup>44</sup> (TUAN, 2013, p. 189). Percebemos a ênfase na equivalência entre a arte de cozinhar e a arte do fazer literário proposto por Esquivel quando a narradora afirma que “[...] assim como um poeta brinca com as palavras, assim ela brincava prazerosamente com os ingredientes e com as quantidades, obtendo resultados fenomenais” (ESQUIVEL, 1993, p. 56). Podemos notar que, a partir da comparação entre Tita e um poeta, compreende-se que o ato de cozinhar (escrever)

---

<sup>42</sup> “imposing order or forestalling the dangers of internal chaos [...], [said danger] is isolated in space, thereby rendering it innocuous”.

<sup>43</sup> “[...] Mamãe Elena personifies the patriarchal order. Her family [...] can be understood as a microcosm of Mexican patriarchy [where] obedience is highly important, and questioning the parental authority leads to severe penalties and disapproval”

<sup>44</sup> “[...] a place of punishment it also saw it as a place for redemption”.

torna-se uma maneira da personagem manifestar a sua subjetividade (assim como um poeta e o seu uso das palavras), configurando-se assim como uma forma de resistência-existência às convenções sociais que lhe foram impostas através da tradição familiar, que lhe nega a possibilidade de expressão dos sentimentos. E se a comida vai além do ato de nutrir, mas caracteriza-se também como uma forma de expressão (QUEIROZ, 1994), faz-se relevante trazer a relação entre o ato do fazer gastronômico como forma de manifestação linguística proposta por Carteau, Giard e Mayol (1996) que reforçam a equivalência do fazer culinário ao ato de escrever ao afirmarem que essa arte da existência-resistência é o que configura a composição subjetiva e potente do feminino:

[...] a restituição, através dos gestos, dos sabores e das composições, de uma *legenda muda*, como se, por força de assumi-la com meu corpo e minhas mãos, eu devia chegar a restaurar-lhe a alquimia, a merecer-lhe o segredo da língua, como se, deste pisar obstinado na terra-mãe, um dia acabaria recuperando a verdade da palavra” (CERTEAU; GIARD; MAYOL, 1996, p. 215, grifo dos autores).

Nessa perspectiva, o espaço da cozinha (e o que nele é produzido) toma a forma de uma reverberação linguística que simbolicamente corresponde tanto ao comportamento de Tita diante as adversidades impostas naquela comunidade opressora, como uma forma de representar e materializar seus desejos e sentimentos reprimidos pela mãe. Este dado torna-se evidente na sua relação com Pedro, seu grande amor e esposo de sua irmã, Rosaura. A descrição do primeiro encontro de Tita e Pedro, em uma festa de Natal recepcionada por amigos da família De la Garza, nos diz que, no momento em que o olhar da protagonista encontrou com o do seu então pretendente, ela “[...] compreendeu perfeitamente o que deve sentir a massa de um filhó ao entrar em contato com o azeite fervendo. Era tão real a sensação de calor que invadia todo o seu corpo que [...], como num filhó, começassem a lhe brotar borbulhas por todo o corpo [...]

 (ESQUIVEL, 1993, p. 13). Podemos identificar, a partir deste exemplo, além da função estética da comida enquanto artifício metafórico, que ela funciona como um alicerce que concretiza sentimentos metafísicos no universo de Tita, que se torna perceptível através desses códigos desde a mais tenra idade devido à sua imersão no espaço da cozinha. Não apenas isso, mas podemos entender que o universo de Tita, numa perspectiva do universo da autora, é expandido, estabelecendo que ambas, Esquivel e Tita, compõem um universo



metafísico para a própria escrituração da metafísica histórica do sujeito feminino no México.

Assim sendo, torna-se natural que o vínculo de Tita com esse espaço também lhe permita manifestar seus sentimentos através do fazer culinário em associação à sua potencialidade inventiva, uma vez que já foi estabelecido no romance que a comida e o espaço da cozinha se configuram como ressignificação da linguagem e das expressões das quais a personagem foi destituída. Sobre essa analogia entre linguagem e comida, Montanari (2013) afiança que “[a analogia] dá a ambas a conotação de códigos de comunicação, que [...] transmitem valores simbólicos e *significados* de natureza variada [...]” (p. 183, grifo do autor).

Tal afirmação se torna evidente quando, na narrativa, Nacha vai a óbito logo após a festa do casamento de Rosaura e Pedro e Tita fica responsável pelos afazeres da cozinha a mando de Mamãe Elena, numa tentativa de afastá-la de vez de Pedro. O rapaz, no entanto, não satisfeito com as regras da matriarca, “[...] pensou que seria de bom alvitre levar-lhe um ramo de rosas ao cumprir seu primeiro ano como cozinheira do rancho” (ESQUIVEL, 1993, p. 38). Percebendo a consternação que tal gesto causou a Rosaura, Mamãe Elena ordena a Tita que jogue fora as rosas recebidas. Decidida a não se desfazer do presente do amado, Tita rememora “uma receita pré-hispânica onde se utilizam pétalas de rosas” (ESQUIVEL, 1993, p. 39) que Nacha a ensinara e que, apesar de ser feita com faisão, a cozinheira faz uso da única ave que tinha a sua disposição: codornas – consideradas popularmente como uma iguaria afrodisíaca. Ao se furar nos espinhos, o sangue de Tita mescla-se com o molho de rosas que acompanha as codornas, potencializando o poder afrodisíaco do prato e causando efeitos diversos em todos que estavam à mesa, sendo que o mais inesperado foi causado em Gertrudis, irmã mais velha de Tita:

Parecia que o alimento que estava ingerindo produzia nela um efeito afrodisíaco, pois começou a sentir que um intenso calor lhe invadia as pernas. [...] Tentou buscar apoio em Tita, porém ela estava ausente, com o corpo sobre a cadeira, sentado, muito aprumadamente, é claro, mas sem nenhum sinal de vida nos olhos. Desse jeito parecia que num estranho fenômeno de alquimia seu ser tivesse se dissolvido no molho das rosas, no corpo das codornas, no vinho e em cada um dos odores da comida. Desta maneira penetrava no corpo de Pedro, voluptuosa,

aromática, ardente, completamente sensual. Parecia que tinha descoberto um código novo de comunicação no qual Tita era a emissora, Pedro o receptor e Gertrudis a felizarda em quem se sintetizava esta singular relação sexual, através da comida (ESQUIVEL, 1993, p. 41-2).

Trazemos essa extensa citação para demonstrar como Esquivel ressalta a maneira com que a forte reação das personagens, causada pelo manjar preparado por Tita, concretiza a paixão transcendente que a protagonista sente por Pedro e que, impedida de expressar por meios comuns, encontra na cozinha e na culinária um novo código de comunicação que a permite desenvolver uma resistência às amarras da opressão da sua mãe. Se, segundo Foucault (1997), o ato de se negar a seguir o que é imposto ao sujeito é a forma mais essencial e determinante de resistência, então “[...] resistir não é simplesmente uma negação, mas um processo criativo; um processo de criar e recriar, de mudar a situação, de ser um sujeito ativo desse processo [de mudança]”<sup>45</sup> (FOUCAULT, 1997, p. 168). Para Tita, essa inovadora possibilidade de expressar seus sentimentos por Pedro sem a interferência da força opressora de Mamãe Elena, a partir de um ato de resistência gastronômica, faz com que a personagem reconheça a sua própria potência enquanto sujeito — já que a cozinha se configura como um mundo-cosmo — incentivando-a a reproduzir mais receitas que lhe foram ensinadas por Nacha para manter seus afetos por Pedro que a mãe tenta abolir. Essa nova dinâmica reverbera de forma significativa no romance, visto que a imprescindibilidade sentida por Tita de cozinhar cada vez mais para manter vivo o seu relacionamento com Pedro a leva a escrever um livro de receitas, no qual incorpora as suas vivências que se relacionam diretamente a cada prato, dando um caráter metaficcional ao romance de Esquivel.

Finalmente, é igualmente interessante perceber como, ao modificar os ingredientes da receita pré-hispânica e acrescentar — mesmo que acidentalmente — o seu próprio sangue, Tita revela a sua natureza subversiva e não conformista perante as ordens e as tradições, colocando em prática o seu próprio empoderamento contra uma tradição que lhe foi imposta. Assim sendo, podemos apreender que, através da recriação da receita da codorna com rosas — tal como as receitas subsequentes — a autora mexicana oferece ao seu romance também uma ressignificação dos modos de comunicação e de intervenção

---

<sup>45</sup> “[...] to resist is not simply a negation but a creative process; to create and recreate, to change the situation, actually to be an active member of that process”.

no e do espaço da cozinha, “[...] convertendo-o em espaço dinâmico e sempre móvel, que se transforma e evolui ao longo do curso narrativo”<sup>46</sup> (ZUBIAURRE, 2000, p. 159); ou seja, através da escrita de Esquivel, não só o significado da cozinha é transformado, mas ele transforma aqueles inseridos nesse espaço.

Embora pareça um tanto inusitado, num primeiro instante, que um romance que problematize as noções de ordem, tradição, e empoderamento feminino – como pudemos perceber na discussão pautada acima – insira a sua protagonista no espaço da cozinha, o romance pretende metamorfosear este espaço, historicamente opressor e destinado ao confinamento, em um espaço conivente para com as manifestações da potência do sujeito feminino e a ruptura das normas. Assim, a cozinha se torna um relevante espaço de representação do sujeito feminino – como, de fato, “teto todo seu” –, onde sua subjetividade pode aflorar em consonância com sua criatividade e liberdade artística. O fazer culinário, deste modo, acaba por ressignificar as experiências das personagens femininas no romance, pois é da cozinha de onde surgem as estratégias de expressão e de resistência.

Em seu romance, Esquivel utiliza o tropo da cozinha para reavaliar os tradicionais papéis assumidos pela mulher – seja na arte, seja na sociedade –, em especial no contexto que permeia o romance, em que se espera que o sujeito mulher, aqui representado por (não só, mas também) Tita e perpetuado por Mamãe Elena, seja a personificação da figura do Anjo do Lar mencionado por Woolf no seu ensaio *Profissão para mulheres* (2015): “Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. [...], seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, [...]. E acima de tudo [...] ela era pura” (p. 11-2).

Apesar da escolha singular de utilizar a comida, sua preparação e o espaço da cozinha – uma atividade que perpetua alguns dos estereótipos nocivos à imagem da mulher –, é através da capacidade inventiva e da potencialidade estética da escrita de Laura Esquivel que a autora transcreve esse espaço de confinamento, de opressão, mas também de potência, de libertação, de emancipação e, acima de tudo, de transformação e de prazer.

---

<sup>46</sup> “[...] se convierte en espacio dinámico y siempre cambiante, con un significado que se transforma y evoluciona a lo largo del transcurso narrativo”.

## CAPÍTULO 3 – RELAÇÕES DE PODER E (DES)AFETO GASTRONÔMICO

### 3. 1. – Sabores e amores na cozinha dos De la Garza

Embora a comida seja comumente associada apenas ao processo biológico de nutrir o corpo, é incontestável que ela está enraizada nas mais diferentes formas de construção sociocultural. As experiências que o sujeito vive em sua trajetória estão sempre demarcadas pela presença do alimento, pelo seu cheiro, por suas texturas e pelas mais diversas emoções que essas sensações podem provocar.

*Como água para chocolate* (1993) tem como um dos principais tropos narrativos a utilização da comida em um paralelo entre alimento e afetividade. Uma vez que Tita De la Garza é inserida no espaço da cozinha como forma de punição por sua mãe, a personagem encontra nesse espaço a sua liberdade para transmitir suas emoções, desejos e sentimentos para aqueles que comem a comida por ela preparada.

Se nós somos aquilo que comemos, no romance essa popular expressão atribuída a Hipócrates ganha expressiva relevância. Na narrativa, a comida, além de apresentar uma função estética, enquanto artifício simbólico, funciona como um alicerce que concretiza sentimentos metafísicos no universo de Tita, que se tornam perceptíveis através dos códigos gastronômicos atribuídos à personagem desde a mais tenra idade. Nosso objetivo no presente artigo é demonstrar como Esquivel articula o diálogo entre a presença da comida e as relações afetivas entre as personagens da narrativa.

Na sociedade contemporânea, o sujeito expressa suas aspirações, suas emoções, suas subjetividades e sua necessidade de conexão com outros indivíduos das mais variadas formas: dogmas religiosos, relações sexuais, pertencimento a tribos ou comunidades, e os prazeres da mesa. É pertinente perceber como a comida se faz presente nas formas de relação interpessoal mencionadas, extrapolando o lugar-comum da mesa e da cozinha, seja na configuração de uma hóstia ou do pão e vinho representantes do corpo e sangue de Cristo, seja pelo uso como forma de estimular o parceiro no ato sexual, ou até mesmo a comida como código sociocultural (a exemplo dos sujeitos veganos).

De acordo com Sarah Sceats (2003, p. 1) em *Food, consumption and the body in contemporary women's fiction*,

Comer é uma atividade fundamental. É, de certa forma, a primeira coisa que fazemos [ao nascer], a fonte primária de prazer e frustração, a

plataforma de nossa mais tenra educação e aprendizado cultural. A comida é o nosso âmago, necessário para a nossa sobrevivência e intrinsecamente conectada às funções sociais<sup>47</sup>.

Levando em consideração a reflexão da autora, a comida e o ato de comer estão tão arraigados em nossa vida que se torna natural que a sua influência se estabeleça na de forma como interagimos com o mundo – incluindo aí a produção artística.

É de conhecimento comum que as sonatas de Beethoven e as músicas de Marisa Monte são consideradas uma forma de arte; as pinturas de Vermeer e as esculturas de Michelangelo são consideradas algumas das mais belas produções artísticas dos últimos séculos; o mesmo pode ser dito dos romances de Jane Austen ou dos poemas de Emily Dickinson, assim como dos filmes de Woody Allen e das animações de Hayao Miyazaki. Então, por que os pratos preparados pela chef Paola Carosella ou aqueles produzidos por nossas mães não recebem o mesmo *status*? Afinal, a comida está tão presente no nosso dia a dia que acabamos por não lhe dar o seu devido valor: por vezes esquecemos que um prato de comida pode ser tão comovente quanto uma música, seja pela reminiscência de um ente querido ou pela emoção de dividir um momento com o seu parceiro em meio a um jantar; da mesma maneira, a comida pode nos trazer o aborrecimento de chegar salgada demais à nossa mesa em um restaurante, assim como o *plot twist* de um filme pode nos decepcionar. Então, considerando que a comida é um código cultural e que são exigidas de quem a prepara certas habilidades e saberes especiais, não podemos excluir a gastronomia desse patamar artístico.

Não nos é estranho, inclusive, que a comida enquanto temática e problemática permeie a própria criação artística. Podemos perceber a sua presença na pintura (a exemplo de algumas das telas de Franz Snyder e “The Milkmaid” de Vermeer), no teatro (a exemplo do musical *Waitress*, com texto dramático de Jessie Nelson e música de Sara Bareilles) e na música (a exemplo de “Strawberry Fields Forever” dos Beatles). No campo audiovisual, temos uma profusão de *reality shows* (a exemplo de *Masterchef* e *Bake Off Brasil*), séries (a exemplo de *Young & Hungry*), documentários (a exemplo de *Chef’s Table* e *Cooked*), e filmes (a exemplo de *Julie & Julia*, de Nora Ephron e *A festa de Babette*, de Gabriel Axel). Na literatura, a comida é tema de romances aclamados, como

---

<sup>47</sup> “Eating is a fundamental activity. It is more or less the first thing we do, the primary source of pleasure and frustration, the arena of our earliest education and enculturation. Food is our centre, necessary for survival and inextricably connected with social function”.

*A mulher comestível*, de Margaret Atwood, *Chocolat* de Joanne Harris, e *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel – o nosso objeto de análise.

É relevante notar que a associação entre Tita – desde os seus primeiros momentos de vida – e o espaço da cozinha acaba por desenvolver de forma significativa na personagem o que Brillat-Savarin considera ser o nosso sexto sentido – o gosto. Se, para o filósofo francês, o gosto “[...] tem por finalidade a conservação do indivíduo”, ele é “incontestavelmente um sentido, [e] com mais razão ainda deve-se atribuir esse título aos órgãos destinados à conservação da espécie” (BRILLAT-SAVARIN, 1995, p. 34). Para tanto, tendo em vista que o gosto tem como incumbência a preservação dos sujeitos enquanto espécie, Brillat-Savarin atribui a esse sentido uma fusão dos ímpetus sensuais, sensoriais e sexuais, que ele denomina como *genésico*, e que percebemos ser o elo entre Tita, a comida e a maneira como ela a usa para expressar seus desejos, seus sentimentos e a sua subjetividade no decorrer da narrativa.

Após o nascimento de Tita, seu pai vai a óbito repentinamente. Se, “para a maioria das pessoas a conexão entre comida e amor é intermediada pela mãe, como regra a pessoa mais importante no mundo de uma criança, capaz de oferecer [...] tudo que sustenta, nutre, preenche, completa”<sup>48</sup> (SCEATS, 2003, p. 11), Elena se vê incapaz de amamentar seu bebê ou criar qualquer vínculo com a filha, após o choque de sua repentina viuvez, e a coloca sob os cuidados de Nacha, a índia nativa e cozinheira da família. Contudo, a mãe de Tita a via como uma servente a cumprir uma tradição familiar. Tita cria um laço maternal com Nacha, que lhe ensina os segredos pré-hispânicos da arte culinária, e, ultimamente, acaba estabelecendo a personagem de uma vez por todas no espaço culinário sob a aprovação de Mamãe Elena. É a partir do compartilhamento do espaço da cozinha e do fazer culinário que Nacha proporciona a Tita o que sua mãe almeja tirar: autonomia para expressar sua potencialidade criativa – e, por que não, artística – e sua subjetividade através dessa nova linguagem proporcionada pela comida.

Torna-se pertinente, então, promover um diálogo entre o ato de alimentar como supostamente inerente ao sujeito materno problematizado por Esquivel e a proposta de Sceats de que “a transposição dos aspectos de criar e alimentar da maternidade para figuras substitutas é uma maneira de evitar essencialismos biologicamente determinados

---

<sup>48</sup> “For many people the connection of food with love centres on the mother, as a rule the most important figure in an infant’s world, able to give [...] everything that sustains, nourishes, fulfils, completes”.

[...]”<sup>49</sup> (SCEATS, 20013, p. 15). Ou seja, para a estudiosa, o mais relevante propósito de oferecer alimento ao outro nas mais diversas representações artísticas não se constitui como um ato biológico, mas sim como ato simbólico.

Em oposição ao já mencionado acolhimento de Tita por Nacha e o vínculo afetivo que ambas criaram a partir do compartilhamento do espaço da cozinha, percebemos uma divergência na representação de Elena nesse mesmo ambiente. Embora sempre supervisionando, a matriarca dos De la Garza não participa ativamente dos afazeres culinários do rancho; mas, quando o faz, o/a leitor/a pode perceber que a maneira como ela lida com os alimentos reflete sua postura perante suas filhas e empregadas: de forma ríspida e mecanizada. E se a comida produzida na cozinha de Esquivel é um símbolo de desejo e subversão, o/a leitor/a notará que Elena é incapaz de apreciar as iguarias preparadas por Tita – não apenas isso, mas a apatia para com as comidas preparadas por sua filha é o que culmina na sua morte. Assim, o desprazer pela comida sentido por Elena caracteriza-se pelo desejo de suprimir a sua natureza transgressora, de desafiar as tradições que uma vez fizeram parte do seu passado, ao trair o esposo e ter uma filha (Gertrudis) com um homem negro.

Dessa forma, uma vez que a narrativa se desdobra a partir das vivências de Tita calcadas pela frieza tirânica de Elena, temos, em contrapartida, as tradições pré-hispânicas da subversiva Nacha, que fazem o/a leitor/a perceber como positivo o distanciamento entre a mãe biológica e a protagonista, e o acolhimento da mãe substituta no espaço da cozinha, uma vez que é nesse espaço e através da comida que Tita passa a ter uma voz, adquirir saberes e construir suas próprias subjetividades – simbolizando sua liberdade, mesmo que em um espaço de suposto confinamento.

Os desafetos entre Tita e sua mãe se intensificam na diegese quando a tradição familiar mantida por Elena vem à tona, uma vez que o então namorado de Tita, Pedro Muzquiz, deseja pedir a mão da moça em casamento. Todavia, Elena sequer permite que o rapaz realize o pedido e lembra a Tita: “Pois mais vale que lhe informes que se é para pedir tua mão, não o faça. Perderia seu tempo e me faria perder o meu. Sabes muito bem que por ser a mais jovem das mulheres te corresponde cuidar de mim até o dia de minha morte” (ESQUIVEL, 1993, p. 8). Não contente em negar a Tita a chance de se casar com o amor de sua vida, Mama Elena oferece a mão de sua outra filha, Rosaura, para casar-se com Pedro – sendo que o último aceita a proposta da matriarca com a justificativa de

---

<sup>49</sup> “The transposing of the nurturing, feeding aspects of motherhood onto substitute figures is a way of avoiding a biologically determined essentialism [...]”

“[casar-se] sentindo um imperecível amor por Tita” (ESQUIVEL, 1993, p. 12), usando seu enlace com Rosaura para continuar próximo à amada. Ademais, Elena ainda encarrega Tita das preparações culinárias da festa de casamento de Pedro e Rosaura “[...] como castigo por não ter querido estar presente no dia em que foram pedir a mão de sua irmã Rosaura, pretextando uma enxaqueca” (ESQUIVEL, 1993, p. 21). É pertinente levar em consideração este momento da diegese por nos possibilitar perceber que Elena é colocada numa posição que acaba por perpetuar a opressão patriarcal naquele espaço, visto que ela opera de modo a subjugar os seus – Tita especialmente – para manter a estabilidade de seu poder e de suas ordens.

Uma vez que na narrativa de Esquivel a comida não é apenas comida, mas um fio condutor para expressar emoções, a diegese ganha uma pitada de realismo mágico quando o bolo que Tita prepara para o casamento de sua irmã é acidentalmente contaminado pelas lágrimas que ela derrama, “ [...] e alterado com elas a textura do nogado” (ESQUIVEL, 1993, p. 28), ao contemplar a impossibilidade de ser feliz ao lado de Pedro.

Nos aliamos a Highmore (2010) em “Bitter after taste: affect, food and social aesthetics” para melhor compreender a relação entre comida, sabor e afetividade. Segundo o estudioso,

Aqui é onde cada sabor possui uma ressonância emocional (doçura, acidez, amargura). Aqui, a arena biocultural da aversão (especialmente a aversão a alimentos ingeridos ou parcialmente ingeridos) simultaneamente evoca uma forma de percepção sensitiva, um registro afetivo de vergonha e desdém, mas também de recuo corporal. Quando emoções são descritas como sabores, entretanto, elas são simples convenções metafóricas? Ou a condição emocional de amargura, por exemplo, libera a mesma resposta gástrica de quando ingerimos sabores amargos?<sup>50</sup> (HIGHMORE, 2010, p. 120).

---

<sup>50</sup> “This is where every flavor has an emotional resonance (sweetness, sourness, bitterness). Here the biocultural arena of disgust (especially disgust of ingested or nearly ingested foods) simultaneously invokes a form of sensual perception, an affective register of shame and disdain, as well as bodily recoil. When emotions are described by flavors, though, are these simply metaphorical conventions? Or does the emotional condition of bitterness, for instance, release the same gastric response as the ingestion of bitter flavors?”



A partir da reflexão de Highmore, podemos perceber que a comida não só faz parte de um processo biológico, mas configura também um meio de estabelecer formas de transmitir desejos e sentimentos nas relações interpessoais a partir de “uma ressonância emocional”, ganhando assim dimensões físicas e metafóricas. Em *Como água para chocolate*, essa condução de emoções através da comida ganha força quando os convidados do casório de Rosaura e Pedro, após comerem o bolo alterado pelas lágrimas de Tita, sentem que “[...] uma imensa nostalgia se apossava de todos [...] e inclusive Pedro, sempre tão seguro, fazia um esforço tremendo para conter as lágrimas” (ESQUIVEL, 1993, p. 31). Não apenas isso, mas “o pranto foi o primeiro sintoma de uma intoxicação estranha que tinha algo a ver com uma grande melancolia e frustração que [...] fez com que eles terminassem no pátio, nos currais e nos banheiros, cada um com saudade do amor de sua vida” (ESQUIVEL, 1993, p. 32). As lágrimas carregadas da mais forte das emoções na preparação de algo tão simples quanto um bolo foram capazes de fazer todos os presentes sentirem, de forma literal, o poder devastador do amor perdido e a profunda tristeza que Tita estava sentindo.

Após o casamento, a disputa entre Rosaura e Tita pelo amor de Pedro torna-se o ponto de ebulição da narrativa. É interessante perceber como os laços afetivos das duas personagens com o rapaz são traduzidos no espaço da cozinha. Uma vez que Pedro admite para a protagonista que se casou com Rosaura “[...] para estar perto [de Tita], a mulher que verdadeiramente [ama]” (ESQUIVEL, 1993, p. 30), o mesmo utiliza a desculpa da indigestão causada pelo banquete do casamento para não consumir as núpcias com sua esposa.

Após alguns meses de adiamento, Rosaura e Pedro finalmente têm sua primeira relação sexual, apesar da relutância do rapaz: “Pedro até esse momento compreendeu que não podia recusar-se a realizar sua tarefa de reprodutor por mais tempo [...]” (ESQUIVEL, 1993, p. 33). A consumação é bastante desapaixonada e carregada de humor irônico, visto que ao mencionar para seu esposo que já se sente melhor da intoxicação causada pelo bolo e dizer que já se sente pronta, Pedro inicia uma oração, enquanto no ato “[...] utilizavam o lençol nupcial, que só deixava visíveis as partes nobres da esposa. Terminando o ato, [Pedro] afastava-se antes que esta se descobrisse” (ESQUIVEL, 1993, p. 46).

A falta de paixão de Rosaura, já demonstrada em sua relação com Pedro, fica evidente pela falta de habilidade no ato de cozinhar (assim como pela não apreciação das comidas feitas por Tita e, posteriormente, pela impossibilidade de amamentar seu próprio

filho). Certo dia, na tentativa de impressionar Pedro no espaço dominado por Tita, a irmã mais velha da protagonista se propõe a cozinhar. O resultado não poderia ser diferente: “Obviamente o arroz virou papa, a carne ficou salgada demais e a sobremesa quase queimou. Ninguém na mesa se atreveu a mostrar nenhum gesto de desagrado [...]. É claro que [...] toda a família passou mal do estômago” (ESQUIVEL, 1993, p. 40). É interessante perceber como, diferentemente da protagonista, a autora escolhe destituir Rosaura de ação no espaço da cozinha, não descrevendo para o/a leitor/a o preparo da sua refeição, mas escolhe nos mostrar o resultado desastroso, com uma comida tóxica, sem vida e uma resposta negativa das pessoas sentadas à mesa. Se “[...] a comida é o *sine qua non* da função afetiva do gosto”<sup>51</sup> (HIGHMORE, 2010, p. 126, grifo nosso), ao levar em consideração a sequência dos acontecimentos, o/a leitor/a irá notar que a péssima refeição produzida por Rosaura sobrepõe-se à falta de afetividade não só ao produzi-la, mas pela falta de amor por Pedro e, progressivamente, pela incapacidade de nutrir – afetivamente e fisiologicamente – seu filho, sendo sua natureza ligada não ao amor, mas ao dejetos.

Em contrapartida, Esquivel estabelece em sua narrativa, através de Tita, o poder afetivo proporcionado pela comida e pelo fazer culinário sob uma luz positiva. Com o pretexto de comemorar um ano desde que Tita assumira a cozinha da família em consequência da morte de Nacha no casamento de Rosaura, Pedro toma a coragem de entregar, diante de Elena e de sua esposa grávida, um ramalhete de rosas para Tita. Percebendo o constrangimento da filha, que se retira do recinto, “Mamãe Elena, com um único olhar, ordenou a Tita sair da sala e desfazer-se das rosas” (ESQUIVEL, 1993, p. 38). No caminho de cumprir com a ordem da matriarca, a moça abraça as rosas com tamanha força que “[...] quando chegou à cozinha, as rosas, que em princípio eram cor-de-rosa, já tinham se tornado rubras pelo sangue das mãos e do peito de Tita” (ESQUIVEL, 1993, p. 38). Antes de jogá-las fora, entretanto, a voz de Nacha ressoa na cozinha, lembrando a Tita uma receita pré-hispânica de codorna ao molho de rosas – ratificando que os laços afetivos entre as duas, forjados pela conexão com a comida e com o espaço da cozinha, transcendem o plano terreno.

É pertinente perceber que aqui as rosas ganham um duplo significado: de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 891-3) em *Diccionario de los símbolos*, a rosa simboliza não só o amor puro – aqui demonstrado pelo amor que Pedro sente por Tita e pelo amor maternal entre a protagonista e a índia Nacha –, mas simboliza também o

---

<sup>51</sup> “[...] food is the *sine qua non* of taste’s affective function”.

renascimento e o divino, uma referência a Cristo e ao sangue de suas chagas – aqui reificado pelo renascimento da chama do amor entre Pedro e Tita, e pelo contato da mesma com Nacha num plano espiritual, oferecendo uma dimensão mística à receita de Tita e evidenciando o teor de realismo mágico para o/a leitor/a.

É relevante apontar como, mais uma vez, Esquivel coloca em perspectiva a relação de Tita com as duas figuras maternas presentes em sua vida: Elena e Nacha. Se Nacha, mesmo depois de falecida, entrelaça-se na vida de Tita agindo como um guia espiritual – tão forte é o elo afetivo entre ambas –, a presença castradora e opressiva de Elena pode ser sentida onde quer que a cozinheira esteja – especialmente enquanto prepara seus alimentos, a exemplo de quando Tita está preparando as codornas para cozinhá-las:

Nesse momento pensou no bom que seria ter a força de Mamãe Elena. Ela matava assim, de uma cutilada só, sem piedade. Bom, ainda que pensando bem, não. Com ela tinha feito uma exceção, tinha começado a matá-la desde criança, pouco a pouco, e ainda não lhe dera o golpe final (ESQUIVEL, 1993, p. 39).

Podemos observar que Elena é colocada na posição de robustecer as amarras de um regimento patriarcal opressor e violento – física e emocionalmente – que tem por finalidade marginalizar e punir a natureza transgressora de sua filha, na intenção de “impor ordem ou prevenir os danos do caos interno [...], isolando [esse dano] num espaço, dessa forma tornando-o inócuo”<sup>52</sup> (TUAN, 2013, p. 187), tornando, finalmente, Tita em um sujeito que vive à margem da sociedade representada pelo rancho dos De la Garza. Tita, entretanto, encontra, em meio à presença dominadora da mãe, sua própria voz subversiva através de suas receitas e do preparo de suas comidas.

A justaposição dos elos afetivos entre Rosaura e Tita em relação a Pedro é demarcada na narrativa de forma categórica a partir da reação dos personagens em relação à codorna servida com um molho das pétalas das rosas. Em um ambiente ainda carregado de tensão promovida pela infeliz refeição servida por Rosaura – que será inevitavelmente comparada à de Tita – e pelo audacioso presente que Pedro ofereceu a Tita, a comida da moça causa comoção entre os membros da família. Sem se conter, Pedro afirma estar

---

<sup>52</sup> “imposing order or forestalling the dangers of internal chaos [...], [said danger] is isolated in space, thereby rendering it innocuous”.

degustando “um prazer dos deuses” (ESQUIVEL, 1993, p. 41), que desperta a reprovação de Elena na forma de uma crítica sobre a comida servida, e de Rosaura, que se retira da mesa sob o pretexto de estar passando mal.

Entretanto, a fusão do sangue de Tita com as pétalas de rosas proporciona ao momento uma manifestação explícita do desejo latente entre ela e Pedro. A narradora enuncia que “parecia que tinham descoberto um novo código de comunicação no qual Tita era a emissora, Pedro o receptor e Gertrudis a felizarda em quem se sintetizava esta singular relação sexual através da comida” (ESQUIVEL, 1993, p. 42). O amor de Tita por Pedro é traduzido na alquimia culinária que resulta na codorna ao molho das rosas, transformando o que seria um simples alimento em uma força motriz carregada de erotismo. Quando ingerida, a codorna se reconfigura em um intenso afrodisíaco, fazendo com que os personagens sintam uma forte e calorosa onda de excitação.

Sobre o erotismo em consonância com as relações afetivas apresentado no romance, acreditamos ser pertinente nos apoiar em Audre Lorde (2013) e em seu texto “Uses of the erotic: the erotic as power” para melhor compreender como Esquivel estabelece essa dinâmica. De acordo com a estudiosa, o erotismo – e a ideia de dissimulação, da desvalorização e da vulgarização que o acompanha – é um construto social criado pelo patriarcado para oprimir a imagem da mulher e sua própria sexualidade, conferindo-lhe um poder que, por ameaçar a própria essência masculina (ego e sexualidade), paradoxalmente se volta contra essa mulher “sedutora”. Para Lorde, o erótico é um termo “[...] mal interpretado pelos homens para ser usado contra as mulheres”<sup>53</sup> (LORDE, 2013, p. 54).

A partir dessa perspectiva, é notória a intenção da autora de subverter esse paradigma ao representar a subjetividade erótica do sujeito feminino sob uma luz positiva, desvinculando-se de uma visão tipicamente masculina (machista) do erótico como viés de depreciação do sujeito e de opressão da sexualidade feminina – representado de forma significativa na narrativa por Elena, que é punida por tal postura ao morrer de forma solitária e sem amor. Dessa forma, voltamo-nos a Lorde (2013) para estabelecer que essa desconstrução da percepção do erotismo do sujeito feminino proposta por Esquivel se caracteriza como uma forma de representação de poder social, mas que também é político, econômico e acadêmico, articulando a subversão do imaginário social e consolidando o erotismo como não necessariamente relacionado apenas ao sexo, mas a todo um espectro

---

<sup>53</sup> “[...] misnamed by men and used against women”.

de sentimentos que vivenciamos ao praticar qualquer atividade tão intensamente como sentiríamos se estivéssemos praticando o ato sexual:

O erótico funciona [...] de diversas maneiras, e a primeira vem com o poder que esse erotismo proporciona em consonância com a partilha de qualquer interação com outra pessoa. Compartilhar alegria, seja física, emocional, ou intelectual, gera uma ponte entre os indivíduos servindo como uma base para entender o que não é compartilhado entre eles, diminuindo assim a ameaça da diferença<sup>54</sup> (LORDE, 2013, p. 56).

Podemos entender, a partir da perspectiva de Lorde (2013), que o ato de cozinhar – que é uma atividade característica dessa mulher “sedutora”, de acordo com as convenções da sociedade patriarcal – configura-se como uma atividade erótica, uma vez que ela desperta o prazer e a interação entre os personagens da narrativa.

Ainda, nota-se que Elena tenta infrutiferamente negar tal sentimento afirmando, sem muita convicção, que a comida está demasiadamente salgada, enaltecendo a repressão de sentimentos e das relações afetivas da matriarca, que perpassa até seus últimos dias de vida. É pertinente observar também a reação de Rosaura diante dessa manifestação espontânea de emoções: a esposa de Pedro, assim como sua mãe, resiste ao arrebatamento pelo sentimento de paixão provocado pelas codornas e se retira da mesa com a justificativa de estar passando mal. O/a leitor/a notará que sua recusa de permanecer na mesa e sofrer um efeito similar aos demais significa também uma recusa à paixão e ao amor. Logo após a rejeição, Rosaura se entrega à doença, e essa entrega da personagem reverbera no decorrer do romance, visto que após a morte de sua mãe Rosaura passa a utilizar o mesmo penteado e as mesmas roupas de tons escuros, representando a perpetuação das tradições antiquadas da família De la Garza, ao mesmo tempo que reprova a natureza subversiva de Tita. Se Elena morreu por não querer comer as comidas preparadas por Tita, Rosaura morreu por consequência de severos problemas intestinais, comprovando ser incapaz de nutrir qualquer sentimento afetivo positivo – seja em relação a seus filhos, marido ou irmã.

---

<sup>54</sup> “The erotic functions [...] in several ways, and the first is in providing the power which comes from sharing deeply any pursuit with another person. The sharing of joy, whether physical, emotional, psychic, or intellectual, forms a bridge between the sharers which can be the basis for understanding much of what is not shared between them, and lessens the threat of their difference”.

Finalmente, é relevante notar as consequências causadas na personagem Gertrudis após sua participação enquanto receptáculo da manifestação do desejo entre Tita e Pedro através da codorna ao molho de rosas. Após ser a mediadora de uma inesperada relação entre os amantes, o ardor da paixão entre os dois manifestado através de Gertrudis não se dissipou:

A única coisa que a animava era a ilusão do refrescante banho que a esperava, mas desgraçadamente não o pôde desfrutar, uma vez que as gotas que caíam do chuveiro não conseguiam tocar-lhe o corpo: evaporavam antes sequer de roçá-la. O calor que se desprendia de seu corpo era tão intenso que as madeiras começaram a estalar e arder. Ante o pânico de morrer incendiada pelas chamas, saiu correndo do quartinho, assim como estava, completamente nua (ESQUIVEL, 1993, p. 44).

Não apenas isso, mas o fogo iniciado pelo corpo de Gertrudis – que a partir dele exala uma fumaça perfumada pelas rosas de Tita – chama a atenção de um soldado villista que estava a lutar contra os federais pelas redondezas e que, instigado pelo odor e pelo sentimento de excitação carregado pela fumaça, vem ao encontro de Gertrudis e a leva do rancho, enquanto consumam o seu desejo ainda em fuga, em cima do cavalo.

Faz-se pertinente que nos apoiemos mais uma vez em Chevalier e Gheerbrant para perceber o duplo significado desta passagem na narrativa. Em um primeiro momento, é estabelecido que o fogo está diretamente ligado à consumação do ato sexual entre Tita e Pedro, uma vez que “a significação sexual do fogo está universalmente ligada à primeira técnica de obtenção do fogo por fricção, em vaivém, a imagem do ato sexual”<sup>55</sup> (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 513). Da mesma forma, o desejo proibido entre Tita e Pedro aqui é codificado e ressignificado através das habilidades gastronômicas de Tita, nas quais o fogo está inerentemente conectado à prática de cozinhar (MONTANARI, 2013).

Em um segundo momento, o fogo em *Como água para chocolate* está associado à morte e ao renascimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 513). Após a fuga de Gertrudis com o guerrilheiro, Elena “proibiu voltar-se a mencionar o nome da filha e

---

<sup>55</sup> “La significación sexual del fuego está universalmente ligada a la primera técnica de obtención del fuego por frotamiento, en vaivén, imagen del acto sexual”

mandou queimar suas fotos e seu registro de nascimento” (ESQUIVEL, 1993, p. 48). Gertrudis está finalmente liberta das amarras opressoras da mãe e se envolve de forma significativa na Revolução, tornando-se uma general das tropas guerrilheiras. É interessante observar como Esquivel, ao ratificar uma personagem feminina saída de um contexto invariavelmente machista e misógino como uma figura de *status* e poder na rebelião, põe em cheque a ideologia sexista que permeava a época e que ecoa na contemporaneidade. Gertrudis, assim como Tita, são “[...] mulheres da mesma geração que escolheram desafiar, cada uma à sua maneira, antiquados construtos sociais que [...] sua mãe obedecia inquestionavelmente [...]”<sup>56</sup> (STANILAND, 2015, p. 59).

Como podemos perceber, *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel, apresenta-se como um romance que estabelece diversas maneiras de representação dos (des)afetos através da presença da comida, mostrando-nos como o ato de cozinhar e o espaço da cozinha podem representar algo além da opressão e do aprisionamento do sujeito feminino, mas transformar-se em um ato de subversão, de empoderamento, de liberdade, de amor e de prazer.

A cozinha de Esquivel torna-se um espaço tomado pela inventividade e pelo realismo mágico proporcionado pela presença da comida. Nesse espaço, a Tita é permitido utilizar os seus saberes e sabores culinários para, através do poder de nutrir o corpo e o espírito, dar vida às suas múltiplas subjetividades: seja ela amante, seja ela provedora, seja ela artista.

---

<sup>56</sup> “[...] women of the same generation who choose to defy, each in their way, the antiquated social mores that [...] her mother unquestioningly follow [...]”

### 3. 2. – Os diferentes lugares do materno

Elisabeth Badinter (1985), ao fazer um apanhado histórico em *Um amor conquistado*: o mito do amor materno, afiança que por volta de vinte e uma mil crianças nasciam na Paris do século XVIII, das quais “[...] apenas mil são amamentadas pela mãe. Outras mil, privilegiadas, são amamentadas por amas-de-leite residentes. Todas as outras deixam o seio materno para serem criadas no domicílio mais ou menos distante de uma ama mercenária” (1985, p. 19). Tais estatísticas provocam na filósofa o questionamento não da noção de amor materno – como o subtítulo de seu estudo pode levar a acreditar –, mas da maneira como a sociedade falocêntrica moderna impõe ao sujeito mulher a ideia de maternidade intrínseca, que subjuga tal sujeito ao lugar do materno como o agente principal no cuidado de sua prole, de forma passiva e idealizada.

Em seu estudo, Badinter (1985) defende que a concepção de instinto materno é a consequência de um construto social que estabelece parâmetros de comportamentos e responsabilidades, que precisariam ser performados (BUTLER, 2016) pelas mulheres em relação a seus filhos. Percebemos que sua tese afiança um questionamento levantado por Beauvoir (1967) em *O segundo sexo*: 2. a experiência vivida, quando a filósofa francesa afirma que “[...] não existe instinto materno: a palavra não se aplica em nenhum caso à espécie humana. A atitude da mãe é definida pelo conjunto de sua situação e pela maneira por que a assume. É [...] extremamente variável” (p. 277-8).

Percebemos, ao ler *Um amor conquistado*, que “com base, em grande parte, em ideias freudianas vulgarizadas, as mulheres foram condicionadas a não ser senão mães devotas e mulheres do lar” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 44), assim fazendo com que o sujeito mulher possuísse cada vez menos autonomia e lugar de fala na esfera pública da sociedade, transformando a noção de maternidade em um modelo de opressão e silenciamento. Na cultura ocidental contemporânea, podemos perceber que, mesmo após décadas em que os estudos de Badinter (1985) e Beauvoir (1967) foram publicados como forma de denúncia à prática violenta da maternidade enquanto *locus* inerente ao sujeito mulher, a sociedade ainda faz com que aquelas que rejeitam desempenhar tal papel sintam-se deslocadas da comunidade.

Beauvoir (1967) reforça tal argumento ao asseverar que, mesmo vivendo em um corpo social virtualmente progressista e que promove a reivindicação de direitos iguais para todos, o sujeito mulher ainda se encontra à margem dessa comunidade, longe da esfera pública, passível de uma “uma servidão tanto mais pesada quanto as mulheres,



confinadas na esfera feminina, lhe hipertrofiaram a importância: transformaram em artes difíceis a toalete e os cuidados caseiros” (BEAUVOIR, 1967, p. 453).

Ao rechaçar a premissa das relações de afeto como elo imanente entre a progenitora e seus filhos, apontando para a subordinação do sujeito mulher aos moldes que a sociedade falocêntrica impõe, a maternidade como forma de “adestrar toda a sua descendência, mas também retirar práticas tradicionais, [vivenciadas] por tais mulheres, elementos para a construção de um modelo ideal” (DEL PRIORE, 2009, p. 95) se torna o que Badinter (1985) denuncia como mito do amor materno, que forja a ideologia da maternidade como um construto social intrínseco ao sujeito feminino, mas que tem como propósito o controle social desse sujeito.

Entendemos a correspondência entre a maternidade e o mito do amor materno como uma forma de transformar o que é construído socialmente a partir de ideologias e imposições como algo naturalmente genuíno, resistente à contestação, numa tentativa de “despolitizar o que é aparentemente político” (BARTHES, 2015, p. 54). Entretanto, tal movimento causa desdobramentos que, ao tentar transformar um discurso socialmente construído em algo que devemos receber com passividade, desperta em pensadoras e pensadores como Badinter (1985) o questionamento de que esse discurso apresenta, de fato, implicações políticas e ideológicas que existem para um fim específico – no caso da maternidade, confinar o sujeito mulher em um lugar de subordinação, acomodando-a ao espaço privado. E é precisamente a partir desse movimento de despolitização da maternidade ou de denúncia de tal discurso que Esquivel irá explorar em sua narrativa os lugares do materno, evidenciando como as relações de poder que circunscrevem esses lugares, envoltas em uma dissimulação mística, buscam despolitizar aquilo que é inerentemente ideológico.

Para tanto, iremos calcar nossos argumentos sobre a maternidade em relação a *Como água para chocolate* não especificamente sobre mães em seu sentido mais essencial – embora tal problematização se fará presente –, mas acerca do sujeito mulher e os lugares do materno no que se refere às relações fronteiriças entre o que é tido por instintivo e aquilo que é construído a partir de laços afetivos e de circunstâncias da associação entre o corpo do sujeito mulher e a maternidade.

Defendemos a relevância de tal problematização no romance visto que a autora, ao escrever uma narrativa que versa sobre as diversas dimensões das subjetividades do sujeito feminino, coloca em destaque os lugares do materno de forma a problematizar a percepção de maternidade como um dado inerente a este sujeito, e como a perpetuação

da representação desse sujeito enquanto agente passivo do discurso da maternidade natural e apropriada pode trazer consequências nocivas a uma percepção mais complexa e multidimensional do sujeito mulher no imaginário sociocultural. Tal tensão se faz visível, entendemos, não como a maneira que esse mito do amor materno é concretizado e fossilizado na sociedade falocêntrica, mas é uma maneira de manifestar e de expor a forma como a violência imposta ao sujeito mulher, a partir dessa ideologia, está enraizada não apenas em posições políticas socialmente construídas, mas está imbuído na própria linguagem (BUTLER, 2016).

Quando Woolf (2014) disserta, em *Um teto todo seu*, sobre a relevância da mulher ter um espaço que lhe pertença para poder colocar em prática o seu potencial artístico, a cozinha não é apontada como um espaço de empoderamento intelectual e criativo, como já discutimos em capítulos anteriores. Em um primeiro momento, o lugar em questão parece ser construído no imaginário da comunidade regida pelos princípios machistas em que “[...] o confinamento da mulher à esfera doméstica, que limita seu comportamento esperado e seu papel na sociedade, é antes condicionado pelo seu elemento social do que pelo biológico” (ROCHA-COUTINHO, 1994, p. 45), no qual a aparente sucessão de atividades repetitivas e sem entrega criativa ou intelectual não oferece qualquer perspectiva de realização da subjetividade do sujeito mulher.

Entretanto, a cozinha, sendo um espaço privado socialmente designado para o sujeito mulher, acaba tornando-se um lugar favorável para que afetos sejam desenvolvidos entre as próprias mulheres – afetos esses que possuem a potencialidade para tornarem-se catalizadores de transformação daquilo que foi pré-estabelecido por tal sociedade. Esquivel, Em *Íntimas succulencias* (2014, p. 15), afirma que passa os primeiros anos de sua infância “[...] junto ao fogo da cozinha de minha mãe e de minha avó, vendo como essas sábias mulheres, ao entrar no recinto sagrado da cozinha, se convertiam em sacerdotisas [...]”<sup>57</sup>. Foi a partir dessa convivência com as matriarcas da família que ela aprendeu sobre a potência da união e do compartilhamento de saberes e afetos entre as mulheres, sobretudo das relações que emanam da cozinha.

Suas experiências pessoais em relação aos afetos que se desdobram nesse ambiente manifestam-se em *Como água para chocolate*, como podemos notar desde o primeiro capítulo da narrativa. Como já mencionado nos capítulos anteriores, a relação de Tita com o espaço da cozinha e com a comida tem seu início com Nacha, a cozinheira

---

<sup>57</sup> “[...] pasé junto al fuego de la cocina de mi madre y de mi abuela, viendo cómo estas sabias mujeres, al entrar en el recinto sagrado de la cocina, se convertían en sacerdotisas [...]”

do rancho De la Garza. É a partir dos conhecimentos milenares de Nacha que Tita aprende não só que os alimentos têm como função primordial a nutrição, mas também possuem a capacidade de cura e de comunicação, e é a partir de tais ensinamentos que a cozinheira cria laços de afeto com a protagonista, tornando-se a figura materna que Tita não encontra em Mamãe Elena.

Em um contexto em que a Revolução transforma a sociedade sob a presença constante de tensão e hostilidade, a violência em suas mais diversas formas torna-se o meio mais comum de impor o controle (HEITMEYER, 2011). Mamãe Elena, caracterizada no romance como uma figura de poder, não se apresenta como liderança para uma comunidade de união e potência feminina, mas como um sujeito que reproduz um sistema retrógrado, tirânico e antirrevolucionário.

Mamãe Elena, ao se encontrar sobrecarregada de novas incumbências como consequência da morte súbita de seu marido, rejeita sua filha mais nova no momento do nascimento e passa a enxergar Tita como uma serva, mantendo-a em um constante estado de opressão, confinamento e violência. Ao posicionar Mamãe Elena em uma situação em que ela renuncia Tita enquanto filha e enquanto sujeito e a deixa aos cuidados de Nacha, Esquivel nos aponta para uma nova configuração dos lugares do materno em que “transportar os aspectos cuidadores e nutridores da maternidade para figuras substitutas é uma forma de distanciar-se dos essencialismos ancorados na determinação biológica”<sup>58</sup> (SCEATS, 2003, p. 15).

Discutimos no primeiro capítulo da presente dissertação a relevância do contexto histórico e como ele é importante para estabelecer a pertinência do ponto de vista e das vivências do sujeito mulher na sociedade – em especial em se tratando de eventos históricos. É relevante apontar como, no romance, o poder dos Estados Unidos exercido no México faz-se evidente também em seu contexto histórico, e como isso é estabelecido pela autora a partir da relação entre as personagens. A família da protagonista vivera, no período da Revolução Mexicana, em um rancho que se situa próximo aos limites entre os países. Isso fica delimitado no texto, por exemplo, quando “[...] padre Inácio, o pároco da cidade [...] ficou sabendo [...] que Gertrudis estava trabalhando em um bordel na fronteira” (ESQUIVEL, 1993, p. 48). É relevante perceber como o momento histórico do México que demarca temporalmente o romance influencia direta ou indiretamente as

---

<sup>58</sup> “The transposing of the nurturing, feeding aspects of motherhood onto substitute figures is a way of avoiding a biologically determined essentialism”.

relações interpessoais entre as personagens da narrativa – especialmente Mamãe Elena e suas filhas.

Isso fica perceptível quando levamos em consideração a relação entre Tita e a matriarca, que se apresenta no texto também como uma alegoria da tensão entre Estados Unidos e México. Com pulso forte e preservação das tradições e costumes de sua família, Mamãe Elena representa a força opressora que ameaça a liberdade e livre arbítrio de Tita que, por sua vez, ao colocar em prática suas subjetividades e desafiar o poder ao encontrar a sua própria voz na cozinha, espelha os revolucionários. Ao proibir Tita de se casar com Pedro e obrigá-la a cuidar dela até a sua morte, Mamãe Elena perpetua compulsoriamente a dominação opressora sob sua filha, análogo à relação entre colonizador e colonizado.

Ainda, se a matriarca dos De la Garza é descrita como alguém que “Indubitavelmente, tratando-se de partir, dismantelar, desmembrar, devastar, desjarretar, destruir, desbaratar ou desmamar alguma coisa, Mamãe Elena era mestra” (ESQUIVEL, 1993, p. 80) e que “[...] matava [galinhas] assim, de uma cutilada só, sem piedade” (ESQUIVEL, 1993, p. 39), reforçando a sua frente tirânica. Por outro lado, Tita ganha voz e potência gradualmente no percurso da narrativa, aos poucos rompendo as amarras que a prendem aos costumes e tradições, evocando o desejo de solapar o *status quo* promovido pela Revolução.

A forma agressiva com que Mamãe Elena submete Tita a uma vida de desafios e sofrimento acaba por destituir sua filha de sua integridade física e emocional, como exemplificado na passagem a seguir:

Ao lado da mãe, o que suas mãos tinham de fazer estava friamente determinado, não havia dúvidas. Tinha de levantar-se, vestir-se, acender o fogo do fogão, preparar o café da manhã, alimentar os animais, lavar os pratos, fazer as camas, preparar a comida, lavar os pratos, dia após dia, ano após ano. Sem parar um momento, sem pensar se isso era o que lhe correspondia (ESQUIVEL, 1993, p. 88-9).

É relevante apontar que Tita é condicionada pela mãe a servir a família, não porque o sujeito mulher é inerentemente competente ou mais apropriada a servir nesse espaço privado sob uma perspectiva estática e castradora intelectual e socialmente (ABARCA, 2006), mas porque Mamãe Elena perpetua uma visão de mundo conservadora, essencialista e opressora, calcada na tradição De la Garza. Entendemos que

Tita, enquanto sujeito mulher, não está intrinsecamente associada ao espaço da cozinha, mas que foi submetida a tal propósito, doutrinada a cumprir aquele papel. Logo, notamos que, ao ser inserida naquela organização social, sua performance é uma consequência de sua condição, evidenciando “a noção de que pode haver uma ‘verdade’ do sexo, como Foucault a denomina ironicamente, [...] produzida precisamente pelas práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes” (BUTLER, 2016, p. 44), que perpetua uma visão de mundo retrógrada através dos preceitos acerca da identidade de gênero mantidos por uma sociedade falocêntrica.

A matriz normativa de que fala a teórica é a sistematização de uma heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2016) que articula as convenções que buscam categorizar o sujeito mulher em papéis sociais que lhes convém, fazendo com que tal sujeito ocupe lugares “inerentemente femininos”, a exemplo do lugar materno, de cuidadora e provedora de alimento e afeto. Esquivel denuncia, em sua diegese, a violência e a angústia que esse sistema machista fomenta no sujeito mulher ao colocar a sua protagonista no centro de uma prisão social provocada por um pacto coercitivo materializado pela tradição familiar, questionando “[...] este modelo familiar onde a mulher, condenada à imanência, fica reduzida ao espaço do privado” (XAVIER, 1998, p. 27).

Isso fica evidente a partir da trajetória de Tita na diegese, e como o seu dissabor pela sorte pré-destinada ao nascer irá apresentar consequências em suas relações maternas com as diferentes personagens. Primeiramente, o vínculo com Mamãe Elena – ou a falta dele – leva Tita a criar laços de afeto com quem viria a ser a sua figura materna substituta, a nativa Nacha, como já vimos em capítulos anteriores. Em seguida, Esquivel ratifica a tensão entre os lugares do materno quando Tita está magicamente apta para amamentar Roberto pois Rosaura, sua mãe biológica, é incapaz de produzir leite. E então questiona: “Que lhe importava o seu destino enquanto pudesse ter por perto de si esse menino, que era mais seu que de ninguém mais. Realmente ela exercia o posto de mãe sem o título oficial” (ESQUIVEL, 1993, p. 66).

Esquivel faz uso “[da] linguagem poética [como] recuperação do corpo materno nos termos da linguagem, um resgate que tem o potencial de romper, subverter e deslocar a lei paterna” (BUTLER, 2016, p. 142) para solapar o entendimento prévio das relações do materno como uma premissa biológica que irá promover laços de afetos entre dois (ou mais) sujeitos. Partindo desse movimento, a autora põe em cheque uma particularidade essencial do que a matriz heterossexualizada (BUTLER, 2016) impõe ao sujeito mulher:

ao refutar a noção da maternidade biológica como única e passiva, e propagar uma nova configuração de fazer maternidade a partir de personagens como Nacha e a própria Tita, Esquivel questiona a suposta inerência do comportamento e até do próprio lugar de maternidade. O romance coloca em primeiro plano o conceito de maternidade, o desconstrói para então ressignificá-lo, paralelamente à forma como ela faz uso do formato de um livro de receitas – artefato costumeiramente atribuído ao sujeito mulher, como já discutimos em capítulos anteriores – para romper com a noção canônica da estrutura de um romance e então quebrar com nossos conceitos prévios do que é um romance – ou o que é, de fato, o lugar do materno.

Mais à frente, na narrativa, Tita é obrigada por sua mãe a providenciar o banquete do casamento de Pedro com sua irmã mais velha, Rosaura; logo em seguida Nacha morre, deixando Tita sem a sua figura materna e de mais expressiva relação de afeto, e consequentemente colocando-a de uma vez por todas para assumir o espaço da cozinha, às ordens de Mamãe Elena; finalmente, o filho de Pedro e Rosaura é levado com os pais para o Texas, nos Estados Unidos, e lá acaba morrendo por não ter a nutrição provida por Tita, fazendo com que a protagonista perdesse “[...] todo o interesse na vida [...]” (ESQUIVEL, 1993, p. 71).

Tais desventuras levam Tita a perder seus sentidos, o que ocasiona em sua internação na casa do médico e amigo, o americano John Brown. Entretanto, após Chenchá – a empregada da família De la Garza – levar uma sopa para Tita, a antiga receita de Nacha reativa os sentidos e a força da moça através da memória afetiva acionada pela comida:

Aí estavam, junto a Nacha, as brincadeiras de sua infância na cozinha, os caroços de *chabacano* coloridos, os bolos de Natal, sua casa, o cheiro de leite fervido, [...]. Como lhe fez bem conversar [...] com Nacha. Igual aos velhos tempos, quando Nacha ainda vivia e juntas haviam preparado uma infinidade de vezes caldo de caudinha. (ESQUIVEL, 1993, p. 102).

Notamos que a cozinha e a comida não mais possuem o peso do enclausuramento e da sujeição, mas agora ganham a função de pulsação de vitalidade e afeto a partir das vivências e das lembranças com Nacha. Tita, ao resgatar “algo [...] valioso: os segredos da vida e do amor através da cozinha” (ESQUIVEL, 1993, p. 198), atribui ao espaço da

cozinha um lugar que emana aromas e amores, e não mais o lugar que simboliza a opressão sistematizada promovida por Mamãe Elena.

Após sua melhora durante a estadia na casa de John Brown, Tita jura nunca mais voltar ao rancho da família De la Garza. Isso muda, entretanto, com a morte de Mamãe Elena. Angustiada pelo súbito falecimento da mãe, Rosaura entra em trabalho de parto prematuramente, e assim nasce mais uma mulher destinada a carregar o fardo da tradição De la Garza. A inclinação pela vivência da maternidade – ou a recusa da mesma – por parte de Rosaura a posiciona na narrativa como um duplo direto de Mamãe Elena, não só pelas circunstâncias similares a que vieram a ter suas filhas, mas pelo destino que ambas escolhem para elas. Incapaz de prover para sua filha (assim como para seu filho, que morreu por Rosaura não conseguir amamentá-lo), ela perpetua o posicionamento opressor e tradicionalista ao sujeitar sua recém-nascida à mesma violência a que Tita foi subjugada. Percebemos que a ojeriza pela natureza de sujeito materno, provedor de afeto, proteção e alimento, representados por Mamãe Elena e sua filha mais velha, é reforçada pela incapacidade de cuidar de suas respectivas filhas mais novas ao nascer, corroborada na narrativa pela inaptidão das personagens de se relacionar com a comida e com o espaço da cozinha – como discutido em capítulos anteriores.

Ora, se de acordo com Xavier (1998, p. 65) “[...] a família [é] o espaço por excelência de socialização da mulher – é aí onde começa a se tornar mulher –, isto é, onde as relações de gênero são aprendidas e transmitidas [...]”, Tita se encontra decidida a romper com o legado familiar que lhe impossibilitou existir de forma plena, se recusando a permitir que Pedro batize sua filha com Rosaura de Josefita (nome de Tita), uma vez que ela “não queria que o nome influísse no destino da menina” (ESQUIVEL, 1993, p. 121), sugerindo então o nome Esperanza, espelhando sua esperança para o fim da opressão e do silenciamento impostos pela dinâmica dos papéis de gênero que consternou as mulheres daquela família por gerações.

Passando a ser um espelho de Mamãe Elena não apenas na convicção da perpetuação das tradições da família, Rosaura se vê impossibilitada de amamentar Esperanza devido ao modo traumático como sua filha veio ao mundo. Assim como Mamãe Elena, Rosaura coloca sua filha aos cuidados de Tita que, decidida a irromper com a herança que aterrorizou as mulheres da família por gerações, estimula em sua sobrinha uma nova visão de mundo, aberta a novas possibilidades e novos saberes:

Tita desejava para Esperanza uma educação bem diferente da que Rosaura planejava para ela. De modo que, embora não lhe coubesse, aproveitava os momentos em que Esperanza estava ao seu lado para proporcionar à menina conhecimentos diferentes dos que a mãe lhe dava. Estes momentos constituíam a maior parte do dia, pois a cozinha era o lugar preferido de Esperanza, e Tita sua melhor confidente e amiga (ESQUIVEL, 1993, p. 197).

Notamos, a partir da passagem em destaque, que Esquivel reforça novamente o espaço da cozinha marcado não apenas pelo enclausuramento, mas como espaço de potência da arte e da subversão. Na dinâmica entre Tita e Esperanza, tal circunscrição se projeta também no domínio do afeto, visto que ao ensinar a sua sobrinha os mistérios da vida e da dileção a partir de um espaço em que sua conjuntura se inclina para a sua opressão e silenciamento, ela transmite para Esperanza – assim como foi lhe passado por Nacha – uma perspectiva da cozinha como cerne do saber, do amor e da felicidade.

Ao redefinir o papel da cozinha no núcleo privado – e que aqui acaba reverberando também na vivência dos sujeitos no núcleo público –, Esquivel similarmente rearranja a definição de família, não mais baseada em laços de parentesco, mas a partir de vínculos de afeto. A interdependência entre Tita e Esperanza promove uma ressignificação daquilo que compõe o corpo familiar, uma vez que a tia acolhe a sobrinha na condição de provedora de alimento, de afeto e de proteção das amarras que a sociedade conservadora Pré-Revolucionária – aqui representada por Rosaura. E se, de acordo com Sceats, “o que as pessoas comem, como e com quem comem, o que elas sentem a respeito da comida e porquê [...] são de crucial importância para entender a sociedade humana. A maior significância de comer não é, entretanto, biológica, mas simbólica”<sup>59</sup> (SCEATS, 2003, p. 1), essa reconfiguração da noção de maternidade promovida por Esquivel torna-se expressiva no romance uma vez que Mamãe Elena é retratada como um sujeito destituído de benevolência e simboliza o que há de mais reacionário e opressor na sociedade mexicana Pré-Revolucionária.

Como consequência da insubmissão da protagonista e de seus ensinamentos para Esperanza, o ciclo de abuso, opressão e silenciamento para com as mulheres da família

---

<sup>59</sup> What people eat, how and with whom, what they feel about food and why [...] are of crucial significance to an understanding of human society. The major significances of eating, however, are not biological but symbolic.



De la Garza finalmente chega ao fim. Ao final do romance, após a morte de Rosaura, Tita e Pedro finalmente se entregam ao amor que lhes foi negado por quase duas décadas. Essa entrega, incitada pelo banquete do casamento de Esperanza com Alex (filho de John) – e aqui temos um espelhamento invertido do banquete de casamento de Rosaura com Pedro – culmina quando “os corpos ardentes de Pedro e Tita começaram a lançar chispas brilhantes. Estas incendiaram a colcha, que por sua vez incendiou todo o rancho. [...] Lançava pedras e cinza para todo lado, [...] transformando-se em luzes de todas as cores” (ESQUIVEL, 1993, 204).

Ao chegar da lua de mel, Esperanza encontra, no local onde antes era o rancho da família De la Garza, o livro de receitas de sua tia em perfeito estado de conservação, que ela passa para sua filha. As receitas de Tita, então, ganham não apenas a incumbência de registro histórico e memorialístico, mas a materialização da conquista de Tita contra o sistema opressor, machista e falocêntrico representado pela tradição familiar, e que agora permite a entrada das mulheres De la Garza na cozinha não por obrigação, mas por prazer.

Finalmente, é relevante reiterar que, apesar da Revolução Mexicana ser utilizada no romance como pano de fundo, *Como água para chocolate* tem o seu foco narrativo voltado para a esfera privada, onde o heterocosmo criado pela autora não necessariamente foge da tradição dos romances históricos. Aqui, embora as relações de dominação e de resistência do sujeito feminino seja o ponto central que move a diegese, tais relações interpessoais possuem a funcionalidade de termômetro para o que estava a acontecer na esfera pública – mais especificamente a Revolução. O romance de Esquivel inova, entretanto, ao se distanciar do lugar comum de onde os discursos são produzidos, trazendo vozes outras – vozes de mulheres – para compor manifestos “paralelos” àqueles produzidos de forma “oficial” – compenetrados por vozes de homens, em sua maioria brancos, heterossexuais e de classe econômica abastada.

Tal inovação toma forma a partir de um duplo movimento no qual, através do uso de receitas, dividindo o romance em meses pontuais durante as décadas que se passaram antes, durante e após a Revolução, a narrativa produz um discurso histórico linear e intermitente, que por sua vez tem sua cronologia solapada quando há a necessidade de rememorar os elos maternos entre as personagens do romance.

Podemos observar esse movimento se materializar com precisão no final do romance, quando a narradora e sobrinha-neta de Tita afirma que, ao voltar de sua lua de mel, Esperanza (sua mãe e filha de Rosaura)

[...] só encontrou sob os restos do que foi o rancho este livro de cozinha que me deixou de herança ao morrer e que narra, em cada uma de suas receitas, esta história de amor enterrada. Dizem que debaixo das cinzas floresceu todo tipo de vida, transformando esse terreno no mais fértil da região (ESQUIVEL, 1993, p. 204)

Notamos que o queimar do rancho onde viveram gerações da família De la Garza, através da consumação final do amor entre Tita e Pedro, estabelece o desfecho de uma tensão histórica – da família, dos amantes e da História –, assegurando que não há mais espaço para tradições opressoras e silenciadoras se reproduzirem. Isso se torna claro quando a narradora afiança ter uma boa relação com sua mãe, Esperanza: “Por isso estou preparando tortas de Natal, meu prato favorito. Mamãe me preparava todos os anos. Minha mãe!... Como sinto falta de seu tempero, do sabor de seus pratos, do cheiro de sua cozinha, [...] de suas tortas de Natal!” (ESQUIVEL, 1993, p. 204-5).

Percebemos que, ao mencionar a torta de Natal, a narradora remete não só ao paralelo com sua tia-avó, que foi estabelecido desde o primeiro capítulo quando ela afirma que “Mamãe dizia que [...] eu era tão sensível à cebola quanto Tita, minha tia-avó” (ESQUIVEL, 1993, p. 3), mas ao rememorar a receita que nomeia tal capítulo, ela reforça a caráter cíclico das histórias e da História, que se repetem e se transformam com o passar das gerações. Entretanto, a autora nos mostra, ao final de seu romance, que esse ciclo é rompido uma vez que a narradora e sua mãe desfrutam de uma relação maternal amorosa e saudável. Podemos entender que isso se dá como uma consequência do posicionamento de resistência e subversão de Tita frente à opressão e silenciamento das tradições e da sociedade que morreu com Mamãe Elena, e que essa nova configuração de afetos e de maternidade “[...] continuará vivendo enquanto houver alguém que cozinhe suas receitas” (ESQUIVEL, 1993, p. 205).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Início a sessão final da presente dissertação apontando que, embora o *corpus* escolhido proponha a discussão sobre uma realidade que não a minha, sobre uma voz que não me pertence, acredito ser relevante utilizar a plataforma acadêmica para fazer essas vozes serem ouvidas, para apontar suas representações na arte e na história. No cenário atual em que se encontra o Brasil, onde o índice de feminicídio do país é o quinto maior do mundo, onde a misoginia e a masculinidade tóxica são fomentadas por políticos, celebridades e intelectuais das mais diversas áreas, onde mulheres como Marielle Franco são silenciadas pelo machismo avassalador e pela corrupção que infesta a nação, faz-se necessário promover uma discussão acerca das questões de gênero, na esperança de que tais discussões estimulem reflexões não apenas no mundo acadêmico, mas também em nossas comunidades.

Adentrar no microcosmo criado por Laura Esquivel em *Como água para chocolate* é perceber como a autora subverte e ressignifica os códigos canônicos de estruturação e de perspectiva do romance tradicional, ao criar uma narrativa híbrida a partir da inserção de entradas de diários, receitas culinárias e discursos históricos, para contar a história das mulheres da família De la Garza.

Em um primeiro momento, ao entrarmos nesse universo contido e permeado pelo realismo mágico, onde a comida e seu preparo regem os acontecimentos e as emoções das personagens, a narrativa nos leva a considerar “o processo de ver o [sujeito mulher] como consumível, [...] invisível para nós. Sua invisibilidade ocorre porque ele corresponde à visão da cultura dominante” (ADAMS, 2012, p. 26), a partir da falsa percepção de uma ênfase no cotidiano doméstico e de uma ausência de potência feminina.

Entretanto, ao solapar a forma de como uma narrativa deve ser construída, Esquivel também explicita a própria maneira como a sociedade patriarcal consome o sujeito mulher, aprisionando tais indivíduos em um emaranhado de construtos sociais e tradições que visam beneficiar uma parcela específica da sociedade – o homem branco, europeu, heterossexual, da elite financeira e com ensino superior.

Podemos notar, ao investigar o romance, que amalgamar recursos ficcionais tradicionais e que aludem ao cânone (masculino) – a exemplo do realismo mágico, universalmente associado a Gabriel García Márquez – a artifícios outros (elencados acima) que produzem uma marca textual enfaticamente feminina torna-se um ato de revolução artística. Não apenas isso, mas trazer para o texto literário uma estética que

demarca fortemente discursos e vozes que enaltecem a experiência do sujeito mulher é permitir a construção de uma visão de mundo alternativa àquela construída através dos séculos pela hegemonia falocêntrica.

É interessante perceber como Esquivel constitui em sua narrativa as experiências rotineiras das personagens femininas e as transforma em potência de criação, imaginação e resistência, retirando o sujeito mulher das constrictões do olhar masculino (MULVEY, 1983) – por vezes parodiando o próprio ponto de vista falocêntrico – e o colocando em uma posição de controle de sua própria narrativa. A autora acaba por abalar a ordem canônica de contar histórias sobre personagens femininas, proporcionando, para essas, uma voz empoderada, carregada de novas possibilidades representacionais.

Consequentemente, ao propor uma nova perspectiva narrativa – e de visão de mundo –, no qual os limites entre a literatura do cânone e a literatura popular são desafiados, as margens entre os discursos orais e escritos se embarçam e os limiares entre registros oficiais e registros pessoais se confundem, a autora possibilita uma diferente reconfiguração do papel da mulher numa sociedade demasiadamente machista, evidenciando os valores e os papéis dessas mulheres em tal sociedade, mas transformando-os em agentes de modificação das convenções.

Evidenciamos essa inovadora forma de contar histórias no desenvolvimento da presente dissertação. Em um primeiro momento, optamos por estabelecer um panorama geral do romance, ao estabelecer uma discussão entre a relevância do contexto histórico da Revolução Mexicana, a mescla de discursos, gêneros literários e textuais previamente elencados e a presença da comida. Ao fazê-lo, fomos capazes de compreender como tais dinâmicas – permeadas por distintos níveis de reflexividade – produzem um posicionamento alternativo em relação aos desdobramentos dos principais eventos que servem como pano de fundo para a narrativa da família De la Garza. Isso se dá uma vez que a voz feminina e a visão de mundo desses sujeitos ganham protagonismo e nos fornecem, a partir de depoimentos orais, entradas de diários e registros de receitas, uma reescrita da história como a conhecemos através de autos oficiais – em sua maioria escritos e documentados por homens.

Em decorrência de tal deslocamento, Esquivel evoca a presença da mulher no fazer histórico, colocando em evidência suas experiências e suas vivências individuais e coletivas – aquilo que antes fora apagado pelas convenções de uma sociedade falocêntrica, que silenciou a mulher no espaço do privado e que determinou que tal lugar não constituía um lugar de biopotência, de conhecimento e de política.

No segundo momento de nossa pesquisa, saímos do grande plano de visão do romance e filtramos nosso olhar para o espaço da cozinha como lugar polissêmico. Nele, conseguimos observar como, numa primeira ocasião, Tita é escolhida para ocupar tal espaço como uma forma de penalidade, não somente por ser vítima de uma tradição familiar que a impede de viver suas próprias experiências, mas como uma forma de marginalizá-la em um espaço que a afasta do lugar de socialização da esfera privada – lugar daquela que serve, mas não interage com os outros habitantes ou visitantes.

Todavia, se a cozinha é aparentemente apresentada como um lugar de inferioridade, seja geográfica ou ideologicamente, Tita a transforma em um lugar de produção inventiva e combativa. Notamos que Esquivel subverte a percepção patriarcal desse espaço como sistematicamente opressor ao transformá-lo em um campo de batalha semelhante aos campos da Revolução, transfigurando uma realidade que foi imposta à protagonista em um novo modo de fazer subjetividades, reivindicando seu lugar de fala e ressignificando a relevância da cozinha – não mais invisível, estéril e (apenas) privada.

No terceiro e último momento de nosso trabalho, escolhemos estreitar ainda mais o escopo de nossa pesquisa e investigar as relações de (des)afetos entre as personagens do romance correlacionadas à presença da comida. Ao desvincular sua narrativa dos já mencionados modos tradicionais de construir narrativas e do *male gaze*, Esquivel provoca o questionamento do papel das personagens femininas nas narrativas contaminadas por convenções enraizadas no patriarcado e no machismo. *Como água para chocolate* pontua tais questionamentos, por exemplo, ao colocar a figura de Mamãe Elena como um espelho da misoginia e da opressão que subjugava o sujeito mulher naquele contexto, tratando sua filha mais nova como uma posse, ao sujeita-la a uma existência de vazios e de silêncios. O mesmo sentimento de posse – aqui em conjunto ao desejo sexual – pode ser percebido no personagem Pedro em relação a Tita.

Contudo, ao permitir que suas personagens – especialmente Tita – se comuniquem através dos atos de produzir e de consumir os alimentos, a autora enfatiza novamente o caráter de empoderamento que pode ser gerado mesmo quando há a constante presença da opressão – seja ela consequência das tradições familiares, seja ela causada por convenções políticas e sociais. Uma vez que Tita é capaz de demonstrar seus sentimentos e atração física por Pedro através da codorna ao molho de rosas, ou que Mamãe Elena consegue sentir o gosto de seu desprezo por Tita naquilo que sua filha prepara, Esquivel ressalta que o sujeito mulher não é mais um mero alimento a ser desfrutado pelo sujeito

homem – ela é agente de si, possuidora de voz e de vontades próprias que não mais dependem daquilo sentenciado pela sociedade falocêntrica.

Isso se desdobra diretamente nas inquietações abordadas pelo texto acerca dos lugares do materno. Observamos que a autora constrói em sua diegese o argumento de que os lugares do materno não ocupam apenas um tipo de narrativa, fundada no mito da maternidade enquanto algo inerente ao sujeito mulher. Através das diferentes representações das relações afetivas no campo do materno, Esquivel demonstra que tais conexões, mesmo que calcadas em construtos sociais machistas, na misoginia e na violência contra a mulher, são constituídas a partir da agência desses sujeitos.

Finalmente, reconhecemos que as possibilidades de análise em *Como água para chocolate* não se esgotaram com o presente trabalho. Caminhos outros ainda ficaram a ser explorados em projetos futuros - o imaginário do corpo feminino, a performance de gênero e uma maior apreciação da presença do Realismo Mágico são bons exemplos. Ainda, dois outros romances foram lançados por Esquivel nos anos de 2016 e 2017 – *El diario de Tita* e *Mi negro pasado* respectivamente, ainda sem tradução no Brasil – que se passam no mesmo microcosmo do primeiro romance e que, certamente, irão corroborar para um diálogo mais enfático acerca dos temas aqui propostos. Esperamos, contudo, que o presente texto ofereça uma contribuição pertinente para os estudos acerca da produção literária de Laura Esquivel, autora que acreditamos merecer mais visibilidade na academia.

## REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIA PRIMÁRIA

ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. Trad. Olga Davary. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

### REFERÊNCIAS SECUNDÁRIAS

ABARCA, Meredith. *Voices in the kitchen: views of food and the world from working-class Mexican and Mexican American women*. Texas: Texas A & M University Press, 2006.

ADAMS, Carol J. *A política sexual da carne: a relação entre o carnivorismo e a dominância masculina*. Trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Alaúde Editorial,, 2012.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Trad. Christina Baum. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

ALTER, Robert. *Partial magic: the novel as self-conscious genre*. Berkerley: University of California Press, 1975.

ARRIZON, Alicia. *Latina performance: traversing the stage*. Bloomington: Indiana University Press, 1999.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistador: o mito do amor materno*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic imagination: four essays*. Trad. Carly Emerson. Austin: University of Texas Press, 1983.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: 2. a experiência vivida*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Ed. 13. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

BRILLAT-SAVARIN, Jean Anthelme. *A fisiologia do gosto*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Trad. Renato Aguiar. ed. 10. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CASTLE, Terry. *Clarissa's ciphers: meaning and disruption in Richardson's "Clarissa"*. Ithaca: Cornell University, 1982.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Lucy; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano; 2. morar, cozinhar*. Trad. Ephraim F. Alves e Lucia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los simbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CULLER, Jonathan. *Literary theory: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

DEL PRIORE, Mary. *Ao sul do corpo: condição feminina, maternidade e mentalidade no Brasil Colônia*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FERNANDES, Gisèle Manganelli. "O pós-modernismo". In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. rev. e amp. Maringá: Eduem, 2009.

FOUCAULT, Michel; RABINOW, Paul (ed.). *Ethics: subjectivity and truth*. Trad. Robert Hurley. New York: The New Press, 1997.

HALEY, Andrew P. *Turning the tables: restaurants and the rise of the American middle class, 1880-1920*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2013.

HALEVI-WISE, Yael. *Interactive fictions: scenes of storytelling in the novel*. Westport: Praeger Publishers Inc, 2003.

HEITMEYER, Wilhelm, et al (ed). *Control of violence: historical and international perspectives on violence in modern societies*. New York: Springer, 2011.

HEISE, Ursula K. "Science, technology and the postmodern". In: CONNOR, Steven (ed.). *The Cambridge companion to postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HIGHMORE, Ben. Bitter after taste: affect, food and social aesthetics. In: GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (eds). *The affect theory reader*. London: Duke University Press, 2010, p. 118-137.

HUTCHEON, Linda. "Metafictional implications for novelistic reference". In: WHITESIDE, Anna; ISSACHAROFF, Michael (eds). *On referring in literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.



- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London: Routledge, 1980.
- \_\_\_\_\_. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Baltimore: University of Illinois Press.
- JAFFE, Janice. Hispanic American women writers' novel recipes and Laura Esquivel's *Como agua para chocolate* (Like water for chocolate), *Women's studies: an interdisciplinary journal*, USA, vol. 22, n. 2, p. 217-230, 1993.
- LAHIRE, Bernard. *A cultura dos indivíduos*. Trad. Fátima Murad. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- LORDE, Audre. Uses of the erotic: the erotic as power. In: LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. Berkeley: The Crossing Press, 2013, p. 53-59.
- MARTÍ-LÓPEZ, Elisa. "The *folletín*: Spain looks to Europe". In: TURNER, Harriet S.; MARTINEZ, Adelaida Lopez de. *The Cambridge companion to the Spanish novel: from 1600 to today*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- MASON, Fran. *Historical dictionary of postmodernist literature and theater*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2016.
- MONTANARI, Massimo. *Comida como cultura*. Trad. Letícia Martins de Andrade. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.
- MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo". In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.
- O'NEILL, Molly. AT DINNER WITH LAURA ESQUIVEL; Sensing the spirit in all things, seen and unseen. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1993/03/31/garden/at-dinner-with-laura-esquivel-sensing-the-spirit-in-all-things-seen-and-unseen.html?pagewanted=all>. Acessado em: 03 de dezembro de 2016.
- PARRA, Max. *Writing Pacho Villa's Revolution: rebels in the literary imagination of Mexico*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- PEDRUZZI, Thiago. *Memória, experiência e ficção em Cem anos de solidão e O tempo e o vento*. 2014. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- PETERS, Joan Dolglas. *Feminist metafiction and the evolution of the British novel*. Florida: University Press of Florida, 2002.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

- QUEIROZ, Maria José de. *A literatura e o gozo impuro da comida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- RIBEIRO, Rondineli Aparecido. Considerações sobre a narrativa seriada e sua gênese como necessidade atávica humana. *Temática*, João Pessoa, n. 12, p. 180-197, 2014.
- ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. São Paulo: Rocco, 1994.
- SANDOVAL, Anna Marie. *Toward a latina feminism of the Americas: repression & resistance in chicana & mexicana literature*. Texas: University Press of Texas, 2008.
- SARAIVA, Juracy I. A. O imaginário na representação do amor: *Como água para chocolate*. In: PINO, Dino del (org). *Semiótica: olhares*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 65-76.
- SCEATS, Sarah. *Food, consumption and the body in contemporary women's fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- SCHNEIDER, Julia Maria. *Recreating the image of women in Mexico: a genealogy of resistance in mexican narrative set during the revolution*. 2010. 138 f. Tese – The Department of Foreign Languages and Literatures, Louisiana State University, Louisiana, 2010.
- SCHNEIDER, Liane. “Quem fala como *mulher* na *literatura de mulheres*?” In: CAVALCANTI, Ildney; LIMA, Ana Cecília; SCHNEIDER, Liane (org.). *De mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006.
- SILVA, Jacicarla Souza da. *Vozes femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.
- STANILAND, Emma. *Gender and the self in Latin American literature*. London: Routledge, 2015.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema da desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.
- TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Landscapes of fear*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferenças: uma introdução conceitual”. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

\_\_\_\_\_. “Mulheres romancistas”. In: \_\_\_\_\_. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2015.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1998.

ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista: paisajes, miniaturas, perspectivas*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2000.